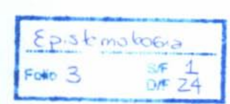
E. H. Gombrich

Ideales e ídolos

Ensayos sobre los valores en la historia y el arte



GG Arte

Título original
Ideals and Idols
Essays on Values in History and in Art

Versión castellana de Esteve Riambau i Saurí
Revisión bibliográfica por Joaquim Romaguera i Ramió

Printed in Spain

ISBN: 84-252-1058-5
Depósito legal: B. 38.577-1981
Impreso en AISA. - Recaredo, 4 Barcelona-5

Historia del arte y ciencias sociales*

Prefacio

Esta es una versión ampliada del texto que leí en el Sheldonian Theatre de Oxford el 22 de noviembre de 1973 y que fue depositado en la Bodleian Library de acuerdo con las condiciones del legado. Sería más correcto, sin embargo, describir la conferencia como una versión comprimida de la presentación más plena que es publicada aquí después de una nueva revisión. Hubiera sido a la vez impracticable e inconsiderado infligir un comentario tan largo a un público indefenso. Y también sería tan inconsiderado como poco juicioso privar a mis lectores y críticos de todos los argumentos de apoyo que considero relevantes para mi caso. Al igual que en la publicación de mi Conferencia Philip Maurice Deneke de 1967, *En busca de la historia cultural*, Oxford, 1969, que me presentó el mismo problema, he introducido subtítulos como guía para el lector. Como en el primer caso, así mismo, me he referido en las Notas a otros escritos míos siempre que he considerado que esto me permitía establecer un punto sin recorrer de nuevo todo el terreno. Sin embargo, me he abstenido de prodigar las notas a pie de página y he preferido insertar referencias en el texto que sugieran al lector buscarlas en otro lugar.

Es para mí un gran honor ser invitado a ofrecer la Conferencia Romanes, y es igual privilegio para un historiador del arte que se le pida que diserte en este edificio, la primera obra del futuro arquitecto de la Catedral de San Pablo. Los historiadores del arte estamos

* Conferencia Romanes de 1973, pronunciada en el Sheldonian Theatre de Oxford, el 22 de noviembre de 1973.

acostumbrados a hablar en oscuros interiores para presentar nuestras diapositivas, pero al negarme este particular el vicecanciller hubiera podido citar la famosa inscripción que campea sobre la puerta de la obra maestra de Wren: «*Si exemplum requiris, circumspice*» [Si necesitas un ejemplo, basta con mirar a tu alrededor] (figs. 1 y 2).

No se trata de que yo haya realizado nuevos descubrimientos acerca de este edificio, ni de que esté autorizado para actuar como su cicerone. En otras ocasiones se venden aquí dos obritas de auténticos maestros de la historia de la arquitectura inglesa, publicadas por Oxford University Press en 1964: una conferencia de Sir John Summerson sobre *The Sheldonian in its Time*, y un folleto ilustrado, por H. M. Colvin, sobre *The Sheldonian Theatre and the Divinity School*. Acaso sea una suerte para mi propósito el que estas autoridades me hayan eximido de dedicar una porción excesivamente larga de mi conferencia a mi *exemplum*, ya que, como habrán deducido ustedes a partir de mi título, mi finalidad consiste en ilustrar un problema de método. La he titulado *Historia del arte y ciencias sociales*, y tal vez pueda explicar mejor esta elección de un tema tópico sugiriendo que algunos de mis colegas más jóvenes considerarían ese título un tanto confuso. ¿Por qué historia del arte y las ciencias sociales? En su opinión, si la entiendo correctamente, la historia del arte es, simplemente, una de las ciencias sociales, o en el mejor de los casos una sirvienta de la sociología, una *ancilla sociologiae*, y lo mismo cabría decir de las demás actividades generalmente agrupadas bajo el nombre de temas de arte o humanidades.

Ahora bien, las rivalidades entre las Artes y las pugnas acerca de su orden de prioridad han acompañado a la vida de la erudición desde tiempos inmemoriales y debo negar todo deseo de unirme a la *lid* vulgarizante que se está librando en el mundo académico acerca de la jerga bárbara de la sociología o la irrelevancia de las humanidades. Soy persona pacífica y me consideraré muy satisfecho al guiarles cuidadosamente hasta la conclusión de que todas las ciencias sociales, desde la economía hasta la psicología, deberían estar dispuestas a actuar como criadas de la Historia del Arte. No obstante, no creo en zanjar tales cuestiones de un modo abstracto. Cada vez que leo disquisiciones sobre el método apropiado para una de las disciplinas, mi reacción tiende a ser pragmática: adelante y ponedlo en práctica, y entonces podremos juzgar.

I. Historia del arte e historia

¿Qué haría un historiador del arte después de haber dado un vistazo a su alrededor en este edificio? Si se le hubiera traído aquí con los ojos vendados, en primer lugar trataría de clasificar los elementos de este interior. No necesitaría ser un gran maestro en su oficio para llegar a la conclusión de que no se encontraba en China, sino en una región del mundo que adoptó para sus edificios la tradición clásica, con columnas, capiteles y frisos. El edificio no puede ser anterior al siglo XVI, y es improbable que se le haya construido en los últimos treinta años, pues en este caso habría menos ornamentación dorada y más superficies lisas. Ciertas idiosincrasias del diseño le harían sospechar que no se encontraba en Italia, sino en algún lugar del norte, donde el idioma clásico era un lenguaje adquirido, y la visión de una gran pintura en el techo le recordaría el hecho de que este tipo de decoración pasó de moda en el curso del siglo XVIII. Es fácil producir este tipo de razonamiento con una percepción retrospectiva, pero estoy seguro de que si nuestro historiador del arte fuese un maestro de la talla de Summerson, Colvin o Pevsner, este juego de las veinte preguntas pronto lo aproximaría a la fecha documentada del edificio, que fue construido entre 1664 y 1667, e inaugurado en 1669. Esta es la habilidad básica de lo que llamamos historia del arte, es decir, la capacidad de asignar una fecha, un lugar y, si es posible, un nombre a la evidencia del estilo. No conozco a ningún historiador del arte que ignore el hecho de que esta habilidad no podría ser practicada en espléndido aislamiento. El historiador del arte debe ser un historiador, ya que sin la capacidad para evaluar también la prueba histórica, las inscripciones, los documentos, las crónicas y otras fuentes primarias, la distribución geográfica y cronológica de estilos jamás hubiera podido ser plasmada en un mapa. Es este mapa el que el historiador del arte tiene grabado en su mente cada vez que pronuncia una hipótesis sobre la fecha o atribución de una obra individual.

Más allá de esta necesidad puede ser una cuestión de gusto y de temperamento hasta qué punto cada historiador del arte se permita dejarse tentar por la lectura de estas fuentes y la construcción en su mente de las circunstancias que dieron lugar a cualquier obra de arte en particular. Creo que forma parte del maquillaje mental del historiador comprometido el interesarse por la vida del pasado, e incluso por lo que los periodistas denominan historias de interés humano. Veamos la situación que dio origen a este edificio. Nos dicen

las fuentes que las ceremonias de esta universidad, en particular las Encaenias, tenían lugar tradicionalmente en la Iglesia de Santa María, pero que en tales ocasiones la presencia del bromista, el *terrae filius*, había introducido una buena dosis de carácter profano. Para librar a la iglesia de este escándalo, leemos que el arzobispo Sheldon ofreció pagar un edificio aparte, el cual le fue encargado al joven profesor de Astronomía, Christopher Wren, que entonces tenía poco más de treinta años y apenas había practicado la arquitectura. Al oír estos hechos, yo sería el primero en dejar de lado la historia del arte por unos momentos y aprender algo más acerca del *terrae filius* o acerca de las enseñanzas de astronomía que permitieron a Wren aceptar este encargo. A otros tal vez les agradaría saber cómo llegó a poseer el arzobispo las 12.000 libras que costó la construcción de esta estructura, o si William Byrd, el picapedrero, y Richard Cleer, el tallador, fueron adecuadamente pagados por su labor.

He mencionado estas cuestiones al azar para ilustrar el punto evidente de que no podemos ni necesitamos poner ningún límite teórico ante la curiosidad del historiador, y hablo de curiosidad porque no creo que ésta sea una cuestión de método. El método tiene que ver con la teoría, no con la motivación. Si se le pregunta al historiador por qué desea saber, tiene perfecto derecho a replicar que es porque la cuestión le interesa. Si se insiste en hurgar más, cabe encontrar una confusión de factores, unos arraigados en la psicología personal del historiador, y otros en su instrucción. Hay las presiones de las modas intelectuales y la influencia de los problemas de su propio tiempo que naturalmente llaman la atención sobre nuevos aspectos del pasado. Hay también el contexto más inmediato y la finalidad de su investigación. Un empleado de museo se interesará por la adquisición de obras puestas bajo su custodia, y los profesores querrán dar a su labor un ámbito más amplio en beneficio de sus alumnos. En este aspecto, la relación entre historia del arte e historia social no es en realidad tanto un problema teórico como práctico, un problema de política, como si dijéramos, que evidentemente ha afectado a la fortuna de mi tema dentro del *syllabus* académico. En el pasado, los historiadores más austeros se mostraban bastante suscipaces en cuanto al tipo de estudio que ofrecía al practicante tan variadas tentaciones de salirse por la tangente. Más recientemente, esta posibilidad ha hecho que se encariñaran con el tema los antiespecialistas que buscan atractivos puntos de entrada en los problemas del pasado. Yo soy ferviente partidario de la historia sin lágrimas, o al menos sin demasiados bostezos, pero cuando recomen-

damos la introducción de la historia del arte en el *syllabus*, porque las obras de arte reflejan tan perfectamente su época, deberíamos añadir también que, como espejos, reflejarán diversos hechos acerca de la época según nuestra manera de presentarlos, o el punto de partida que adoptemos, ello sin mencionar la fatigosa tendencia de los espejos a devolvernos nuestra propia imagen.[1]

Hemos tenido anticuarios que utilizaban los monumentos del pasado principalmente para el estudio de *realia* tales como vestidos o herramientas; hemos tenido historiadores del arte filosóficos que buscaban en las obras de arte manifestaciones de visiones de ámbito mundial o *Geistesgeschichte*, y más recientemente otros han sido cautivados por las tradiciones del simbolismo; hoy, la corriente del interés parece dirigirse hacia el uso de monumentos como espejos que reflejen la estructura social de su tiempo. No es muy difícil diagnosticar la motivación que se encuentra detrás de estas fluctuaciones, y tampoco creo que nadie deba mostrarse excesivamente solemne al respecto. El instinto de rebaño es una fuerza poderosa y a menudo da como resultado un excesivo apacentamiento académico. Hay un mérito considerable en el hallazgo de nuevos pastos y debemos aplaudir sinceramente a quienes rellenan los huecos en nuestros conocimientos sobre condiciones sociales, organizaciones de talleres o motivaciones del mecenazgo. La historia del arte es un hilo en el vestido inconsútil de la vida que no puede quedar aislado de los hilos de la historia económica, social, religiosa o institucional sin dejar numerosos cabos sueltos. Dónde hacer estos cortes o cómo construir su narrativa dependerá del historiador del arte como de cualquier otro historiador, tanto en lo que él desee saber como en lo que piense poder encontrar. Y es que aunque haya hablado de un vestido sin costura, lo que nos ha llegado es más bien un saco de informaciones mezcladas. Por más que me agradaría conocer las bromas profanas del *terrae filius* a las que tal vez debamos este edificio, es muy improbable que podamos extraerlas de los archivos.

Pero ¿no habré estado formulando una pregunta al observar que debemos este edificio a aquellas chanzas? ¿Lo debemos, seguramente, a Sheldon? ¿O bien lo debemos a Wren, o a los albañiles que lo erigieron? Es aquí donde se nos presenta la necesidad de clarificar la manera de construir el historiador su narrativa. Es fácil mostrarse de acuerdo con el punto trivial de que los acontecimientos históricos son el resultado de numerosos determinantes, pero es menos fácil resistir a la tentación de contemplar algunos de éstos como más esenciales que otros. Por desgracia, yo pertenezco a la escuela de pensa-

miento que no cree que tenga mucho sentido preguntar si la más esencial para el tejido es la trama o bien el urdido. La urdimbre puede corresponder aquí a los hilos de la tradición, a lo que los lingüistas llaman hoy estudio diacrónico del lenguaje. No hay elemento en esta sala, ya se trate de columna, friso o rúbrica ornamental, cuyo origen no pueda ser trazado por un historiador concienzudo a lo largo de cientos o incluso miles de años, porque el lenguaje de la decoración exhibe una asombrosa tenacidad, y la hoja de acanto que ven ustedes a su alrededor bien puede estar relacionada con el motivo del loto utilizado en el antiguo Egipto hace unos cinco mil años. Pero la existencia de estas tradiciones no nos exime de estudiar la llamada estructura sincrónica de un estilo, de qué modo el diseño respondió a las presiones del momento. Ambos elementos son relevantes para nuestra descripción, pero ninguno constituye una explicación en el sentido en que la ciencia emplea este término.

II. Explicación e interpretación en historia

Me temo que nos aproximemos aquí a un arrasado campo de batalla, triturado por varias batallas por el *status* de la historia y por el papel de la explicación en los estudios sociales. No causaré sorpresa alguna si trato de abrirme camino entre estos cráteres, sin alejarme de mi predecesor como conferenciante Romanes, Sir Karl Popper, que ha escrito extensamente sobre este tema y cuyas opiniones me parecen totalmente convincentes.[2] Popper ha negado la aseveración hecha frecuentemente en el sentido de que la estructura lógica de explicación utilizada en ciencia difiere de la utilizada por el historiador o incluso por el hombre de la calle. Lo que es diferente cada vez es, precisamente, la dirección de nuestro interés, o, dicho de otro modo, la pregunta que formulamos. El científico, incluido el científico social, está interesado en teorías generales o las llamadas leyes de su tema. Su objetivo consistirá generalmente en poner a prueba estas teorías frente a sus observaciones para averiguar si realmente se sostienen. El historiador estará interesado en el acontecimiento individual que ejemplificará cualquier número de dichas leyes. Mientras él haga uso de explicación, ésta consistirá también en una apelación a las teorías generales, algunas triviales y otras menos. Yo he formulado una de estas teorías generales al mencionar el poder de la tradición, o sea del estilo, en la formación de este edificio. Plan-

teada en términos teóricos, mi aseveración sería la de que este edificio exhibe un estilo identificable porque existe una ley según la cual nada puede salir de la nada y todos los productos culturales tienen precedentes. Aquellos que se sienten incrédulos bien pueden alentarse a buscar lo que se llama un contraejemplo y refutar mi ley señalando algo que realmente fue creado a partir de cero. Mas para el historiador el conocimiento de estas y otras presuntas regularidades es tan sólo un conocimiento de fondo. Al contemplar este interior no deseamos someter a test la teoría de que todos los edificios tienen un estilo; queremos saber tanto como sea posible acerca de su particular apariencia individual. Me parece ahora claro, desde un punto de vista lógico, que esta apariencia nunca podría ser prendida en la red de conceptos generales. Ni siquiera podría ser nunca exhaustivamente descrita, porque el lenguaje descriptivo hace uso de universales tales como los nombres de formas y colores, y siempre podrían ustedes querer que yo especificara cada vez más sin llegar nunca a un final. Los escolásticos a quienes impresionaba el hecho de que lo individual eluda el lenguaje acuñaron la famosa frase *individuum est ineffabile.* Pienso que de ello se sigue que *individuum est inexplicabile.*

Resulta que al mismo tiempo que se alzaba este edificio, probablemente en 1666, Newton vio caer la famosa manzana que, si hemos de creer a William Stukeley, le condujo a la teoría de la gravitación. Pero lo que constituyó el logro de esta explicación fue, claro está, su inspirada pregunta de por qué la luna, que es tan parecida a una manzana, no cae. La explicación presuponía una clasificación y una ley general que gobernara esta clase. Ni siquiera Newton hubiera podido explicar el poco sorprendente hecho de la caída de la manzana, si se hubiera dedicado a preguntarse por qué caía en aquel preciso instante. Hay demasiadas variables —el peso del fruto, la fuerza del pedúnculo, la intensidad del viento, la elasticidad de la rama—, cada una de las cuales hubiera tenido que ser subsumida en una ley general de la que ella fuese ejemplo. Fuera del laboratorio, ésta sería una vana empresa, pero aunque la explicación total en historia es una quimera, esta necesidad no debe conducirnos a un escepticismo total. Siempre podemos tratar de extraer sentido de un acontecimiento y lo que he leído acerca de este edificio ofrece un ejemplo perfecto.

Cuando el joven profesor de Astronomía recibió el encargo de presentar una alternativa a la iglesia de St. Mary para las Encaenias, decidió que lo que se necesitaba era un tipo de edificio más apropiado para los actos seglares o incluso profanos. En otras palabras, un teatro. Había precedentes de otras universidades que erigieron teatros

para otras finalidades en las que hubiera que admitir espectadores, en especial teatros anatómicos, pero aquí tenía que buscar algo de carácter más festivo. La ceremonia para la que diseñó el edificio se realizaba en latín, tal como todavía se hace hoy, y nadie cuestionaba el prestigio y el carácter modélico de la antigüedad clásica. En consecuencia, Wren consultó manuales de arquitectura tales como una edición de Vitruvio y un tratado de Scamozzi y basó su proyecto en estos precedentes. Si hemos de creer a su hijo, el edificio hubiera sido «ejecutado según un estilo más grande y mejor, con un aspecto de la grandeza romana discernible en el Teatro de Marcelo en Roma, pero se vio obligado a detener los rasgos más audaces de su lápiz y reducir los gastos dentro de los límites de una bolsa privada»,[3] lo que constituye el más útil de los recordatorios respecto a las realidades económicas en cuyo seno tenía que trabajar el artista. Pero había también otras realidades que exigían reajustes de su plan. Los teatros romanos quedaban abiertos bajo el cielo, y no era posible transferir esta característica a nuestro clima sin el riesgo de que el senado académico y los graduados honorarios quedaran empapados. Era indispensable cubrir el edificio.

Nótese que al sacar este relato de mis autoridades he utilizado, como hicieron ellas, lo que Popper denomina el principio de racionalidad o la lógica de situaciones. He tratado de reconstruir la situación en la que se encontró el propio diseñador y he hecho la aserción de que, dados sus objetivos y sus medios, su acción fue racional y, por tanto, tiene sentido. Pero semejante interpretación no debe ser confundida con una explicación. Siempre implica un número de supuestos que pueden o no ser correctos. Después de todo, si se le hubiera pedido a Wren que construyera una sala de asambleas para una secta que creyera en el poder purificador del agua caída del cielo, habría sido racional que él omitiera el techado. En realidad, la lógica de su situación le presentaba un problema más que trivial. No disponía de vigas de suficiente longitud para cubrir toda la anchura de esta sala porque —y aquí podemos decir «porque»— en este país no hay árboles que crezcan hasta alcanzar más de veinte metros. Tuvo que emplear un sistema de riostras y soportes mutuos que movió al autor de una oda pindárica dedicada al edificio a aplicar una estrofa especial a esta gesta de ingeniería que obligaba a unos árboles amables a abrazarse en gesto de mutua confianza:

O quam justa fides nectit amantes arbores.[4]

He sabido por el lúcido relato de sir John Summerson por qué esta construcción fue acogida con tanto aplauso. Parece ser que el problema de lo que él llama «piso plano geométrico» construido a partir de maderos de longitud insuficiente, había sido tan debatido desde el Renacimiento como el del movimiento continuo, pero a diferencia de este último tenía una solución. Wren no fue el primero en adoptarla aquí, en Oxford, pero nadie lo había hecho, ni mucho menos, a semejante escala.

Sin embargo, no hay motivos para alarmarse; ya no es el techado de Wren el que cubre esta sala. Aun así, tengo razones para mostrarme agradecido por el papel que desempeña en mi historia, puesto que me permite decir, sin temor a contradicción, que fue una buena solución.

III. Fines, medios y valores

Después del problema de la explicación, ninguna otra cuestión ha demostrado estar tan expuesta a controversia y ser tan intratable como el problema que es tan tímidamente descrito como el de los juicios de valor en la historia y en las ciencias sociales. Al historiador se le ordena tradicionalmente escribir sin temor ni favor, *sine ira et studio*, y se cree que el científico ha de estar todavía más ligado a la objetividad. Es esta exigencia la que consideraremos como de una importancia central para la relación entre la historia del arte y las ciencias sociales, pero tal vez sea mejor aproximarnos a ella desde el lado de la tecnología en primer lugar. Si hay una rama de la historia que no pueda pasar sin una unidad de medida para el éxito o el fracaso, es la historia de la tecnología.

Naturalmente, la descripción de una solución como afortunada no implica una aprobación del propósito para el cual fue ideada. Las novelas y los films de tema detectivesco nos han familiarizado con la noción, harto repelente, del crimen perfecto, la ingeniosa manera de burlar a la ley o a los valores morales, y también sabemos demasiado bien que tales crímenes son defendidos a veces en nombre de un valor o un propósito supremo, ya sea éste patriotismo o bien obediencia de partido. Wren pudo haber utilizado su dominio de la mecánica para construir su cubierta como una trampa destinada a derrumbarse en el preciso momento de llegar un enemigo, y nuestro veredicto sobre esta aplicación de sus disponibilidades tecnológicas dependería, a su vez, de nuestras simpatías.

En otras palabras, cuando calificamos de afortunada una solución, no nos comprometemos, por tanto, a una aprobación de los valores para servir a los cuales fue aplicada. Lo primero es un veredicto objetivo, referente a medios y fines, y lo segundo depende inevitablemente de nuestros sistemas de valores. Ni siquiera necesitamos pensar en el crimen de guerra para encontrar acertadas soluciones que puedan entrar en conflicto con nuestros valores. De hecho, toda la cuestión de la relajación entre arte y sociedad destacó por primera vez en un contexto semejante. Me refiero a John Ruskin, que condenó el estilo y la tradición en que trabajó Wren porque vio en ellos unos precursores de la tiranía industrial. En su opinión, el artesano gótico era proclive a disfrutar de su trabajo porque disponía de ámbito para el ejercicio de su fantasía, pero con el advenimiento del Renacimiento y su culto de la regularidad los trabajadores se vieron degradados y pasaron a ser meros ejecutantes de los diseños de otro hombre. Por tanto, toda la arquitectura postmedieval era para Ruskin un ejemplo del pecado de orgullo, el orgullo del arquitecto cuya gloria se asentaba en la esclavización de sus obreros.

Hoy, las cuestiones suscitadas por Ruskin seguramente no han perdido nada en cuanto a temática, aunque sería menos fácil de lo que él pensaba exponer el balance exacto entre las ventajas de la satisfacción causada por un trabajo y las necesidades de una organización eficiente. Puede que haya muchos casos, desde la época de las pirámides hasta hoy, en que el orgullo en la exposición de soluciones brillantes no tuviera en cuenta su costo en sufrimientos humanos. En nuestro caso, quiero esperar, estamos autorizados a reconocer el elemento de orgullo sin graves escrúpulos morales. Sir John Summerson nos recuerda acertadamente el clima intelectual en el que la solución ideada por Wren para el piso plano fue presentada y aplaudida. Wren fue, desde luego, uno de los miembros fundadores de la Royal Society, que alentó esta experimentación. De hecho, este elemento es tan importante en la constelación histórica que negligirlo es un riesgo. ¿No había, realmente, otro medio para dar cobijo a las Encaenias? ¿No quiso también Wren replicar al reto lanzado a su capacidad y su ingenio? Si esto es orgullo, podemos admitir que éste tuvo su parte en este edificio así como en muchas soluciones afortunadas para otros tantos problemas, incluida la pintura del techo por Robert Streeter (o Streater) que en un tiempo lo remató (Fig. 3).

Sabemos a través de relatos contemporáneos que esta pintura estaba destinada a encajar con la concepción del edificio como teatro clásico. Aunque llueva poco en el sur, el sol puede quemar implaca-

blemente, y la ilustración que Wren consultó incluye un remedio contra esta contingencia: un velo o *velarium* que podía ser tendido sobre una red de cuerdas para proteger al público. Lo que no podía hacerse en realidad por razones climáticas, podía realizarse al menos dentro de ese reino de la ficción al que llamamos arte. De ahí la malla de vigas que simulan cuerdas retorcidas, mientras bandadas de chiquillos alados soportan un pesado cortinaje para el caso de que el calor resulte excesivo. En realidad, han abierto este toldo para permitirnos una visión de un mundo radiante en el que unos seres espirituales retozan entre las nubes, con la excepción de unos cuantos intrusos indeseables que son expulsados, por indignos de esos lugares gloriosos.

Aquí es válida indudablemente, mi ley del precedente. El *velarium* es sólo un elemento en la historia, ya que la idea de convertir la bóveda en un cuadro celestial también corresponde a una antigua tradición. Nada de rebuscado tenía la idea de proporcionar al visitante de una iglesia esta visión de Dios y sus santos en el cielo, aunque, como siempre, aquí había que cumplir ciertas condiciones técnicas antes de poder ponerla en práctica. Los pintores tuvieron que extremar su habilidad en el escorzo, la sugestión de la luz y otros medios creadores de ilusión para conjurar una visión celestial para quienes levantaban la cabeza y contemplaban la bóveda. Sin duda, es mucho lo que estos dispositivos deben a su vez a ciertas demandas presentadas a la imagen visual en un ambiente social e histórico dado, cuando al pintor se le pedía que conjurase una realidad imaginaria como una ayuda a la experiencia religiosa. Posiblemente, Rafael fue el primero en solucionar el problema de sugerir el resplandor del entorno divino en algunas de sus pinturas de altares, pero fue Correggio quien utilizó estos medios para transformar la oscura cúpula de la Catedral de Parma en una visión de las huestes celestiales recibiendo a la Virgen en la luz eterna. Hubo un interesante lapso de tiempo antes de que la solución prendiera en el siglo XVII, mas para entonces este dispositivo se había hecho tan efectivo y tan popular que fue adoptado también para uso secular. Al fin y al cabo, la tradición clásica de la apoteosis de un gobernante, de su glorificación olímpica, conferían una especie de sanción espuria a esta transferencia. Había no muy lejos un ejemplo de semejante apoteosis: el techo de Rubens en Whitehall Palace, elogiando a Jacobo I.

Pero ¿cómo adaptar aunque fuese este cielo secularizado a la nueva función del teatro de Wren o Sheldon? ¿quién iba a ser glorificado allí? Podremos ver la respuesta si alzamos la vista y la forzamos un poco; creo que fue una noble respuesta. La personificación a la que

vemos entronizada en la nube superior, bañada su cabeza en la luz del sol que sostiene en su mano derecha, con las piernas incómodamente dobladas, es la Verdad desnuda, la resplandeciente Verdad que desciende de las alturas blandiendo la palma de la Victoria. Debajo, tal como reza una descripción contemporánea,[5] «las Artes y las Ciencias [...] están congregadas en un círculo de nubes, y sobre esta asamblea la Verdad desciende, solicitada e implorada por la mayoría de sus componentes». Hacia ella elevan sus miradas aquellas disciplinas diversas enseñadas en la Universidad; la Lógica, el Derecho, la Botánica, las Matemáticas, la Astronomía y las demás han adoptado el atuendo expuesto en el conveniente manual de personificaciones de Ripa. Todas rinden tributo a la Verdad, incluida la Teología, que, con su libro de los siete sellos, «implora la asistencia de la Verdad para revelar la misma» (Fig. 4). Ni siquiera la Religión se arroga la posesión de la verdad; al igual que las demás, también ella trata de conseguirla.

De nuevo acude a nuestra mente el recuerdo de la situación histórica a la que ya he aludido, la fundación de la Royal Society en 1662, cuyo lema era y es *nullius in verba* [en palabras de nadie]. Aunque arraigada en la tradición religiosa, la pintura ilustra una nueva fe, no antirreligiosa sino independiente de la Iglesia y de la Autoridad, una fe que estaba a punto de engendrar una cosmología rival que despoblaría el cielo de una vez para todas.

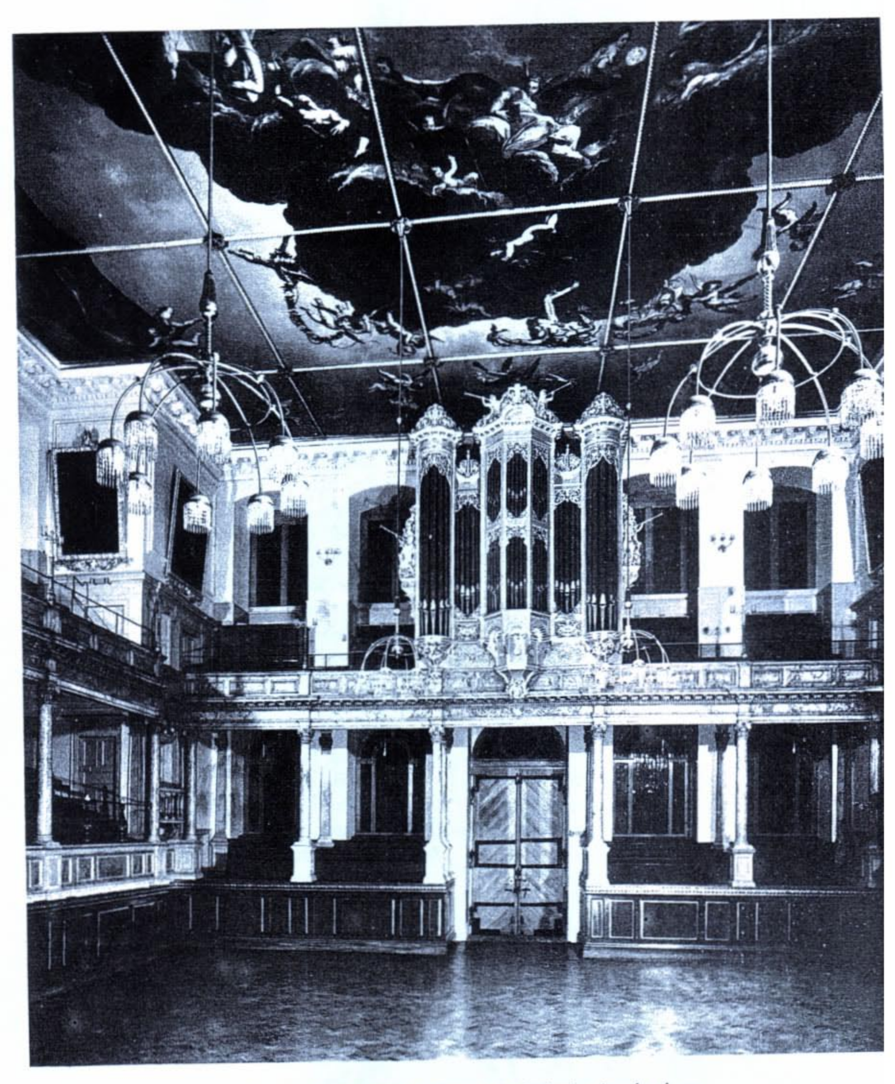
Por tanto, bien podemos invitar al historiador social a describirnos parte del contexto concreto de esta evolución momentánea. Podría darnos a conocer las tremendas tensiones del período de la Restauración, bien acusadas aquí en Oxford. En su *History of the Royal Society*, publicada en 1667, el mismo año en que la pintura cobró existencia, Thomas Sprat se refiere específicamente a esta situación. Remontando la fundación de la Sociedad a las reuniones en los aposentos del doctor Wilkins en Wadham College, terminada ya la guerra civil, menciona que «la Universidad tenía, en aquel tiempo, muchos miembros propios que habían iniciado un libre camino de razonamiento [...] su principal finalidad era tan sólo la satisfacción de respirar un aire más puro y de conversar tranquilamente entre sí, sin verse arrastrados por las pasiones y la demencia de aquella época desventurada». Asegura Sprat que aquellos hombres estaban «invenciblemente armados contra todos los encantamientos del *Entusiasmo* [...] en gran medida por la influencia, que estos caballeros detentaban sobre los demás, de que la propia Universidad, o al menos alguna parte de su disciplina y su orden, se había salvado de la ruina. Y por tanto

podemos llegar a la conclusión de que los mismos hombres no tienen ahora la intención de eliminar todo el honor de la Antigüedad en éste su nuevo designio, al ver que emplearon tanto de su labor y prudencia en la preservación de esta venerabilísima sede del saber antiguo, cuando su abstención en su defensa hubiera sido la manera más rápida de haberla destruido». Sprat sigue subrayando hasta qué punto el estudio de la Naturaleza es el mejor antídoto contra aquel fanatismo religioso que había hecho jirones el tejido de la sociedad. «Sólo hay en el mundo un hechizo mejor que la Filosofía Real para aliviar el impulso del falso espíritu, y es la bendita presencia y ayuda de lo *Verdadero.*» [6]

Para los contemporáneos, por tanto, que entraron en este edificio diseñado por el miembro más destacado de la Royal Society, la combinación de un idioma clásico y una expresión de obediencia universal a la Verdad, debió de tener sin duda muchas más resonancias que para nosotros, si acudimos aquí como visitantes casuales. Seguramente, tenemos derecho a admirar esta solución, haciendo justicia, como ella la hizo, a tantas exigencias de una compleja situación política y social, pero ¿podemos admirarla también de por sí? ¿Tiene algún valor para nosotros, que vivimos en unos tiempos muy diferentes?

Habrá muchos que se preguntarán si esta pregunta tiene algún sentido. ¿No es prueba suficiente el hecho de que los valores estén vinculados tan patentemente con las situaciones sociales, para demostrar que deben cambiar a medida que cambie la situación? ¿No son, por consiguiente, relativos todos los valores?

El autor del libreto para el techo de Streeter no pensaba, evidentemente, lo mismo. Pensaba en la Verdad como en un absoluto, en un objetivo común a todas las disciplinas y capaz de unir a todos los hombres. Quienquiera que fuese el que pidió al pintor que conmemorase esta fe, difícilmente pudo haber pensado que esta creencia llegara un día a ser cuestionada y que, por tanto, me facilitase el texto de mi disertación, si es que cabe llamarla así. Y es que casi no es necesario que mencione que la fe de la Royal Society, la fe de la Ilustración, les parece hoy a muchos ingenua, precisamente porque dio por sentado que hay unos patrones universalmente válidos. Hay quien incluso desea despojar a la ciencia de su afirmación de que sirve a la Verdad; hasta la verdad científica ha sido descrita como relativa ante la sociedad que la practica, de modo que la historia de la ciencia no debería ser escrita en realidad como historia de unos descubrimientos y unas soluciones a problemas, sino tan sólo como el relato de la conducta cambiante de aquellos miembros de la sociedad que se

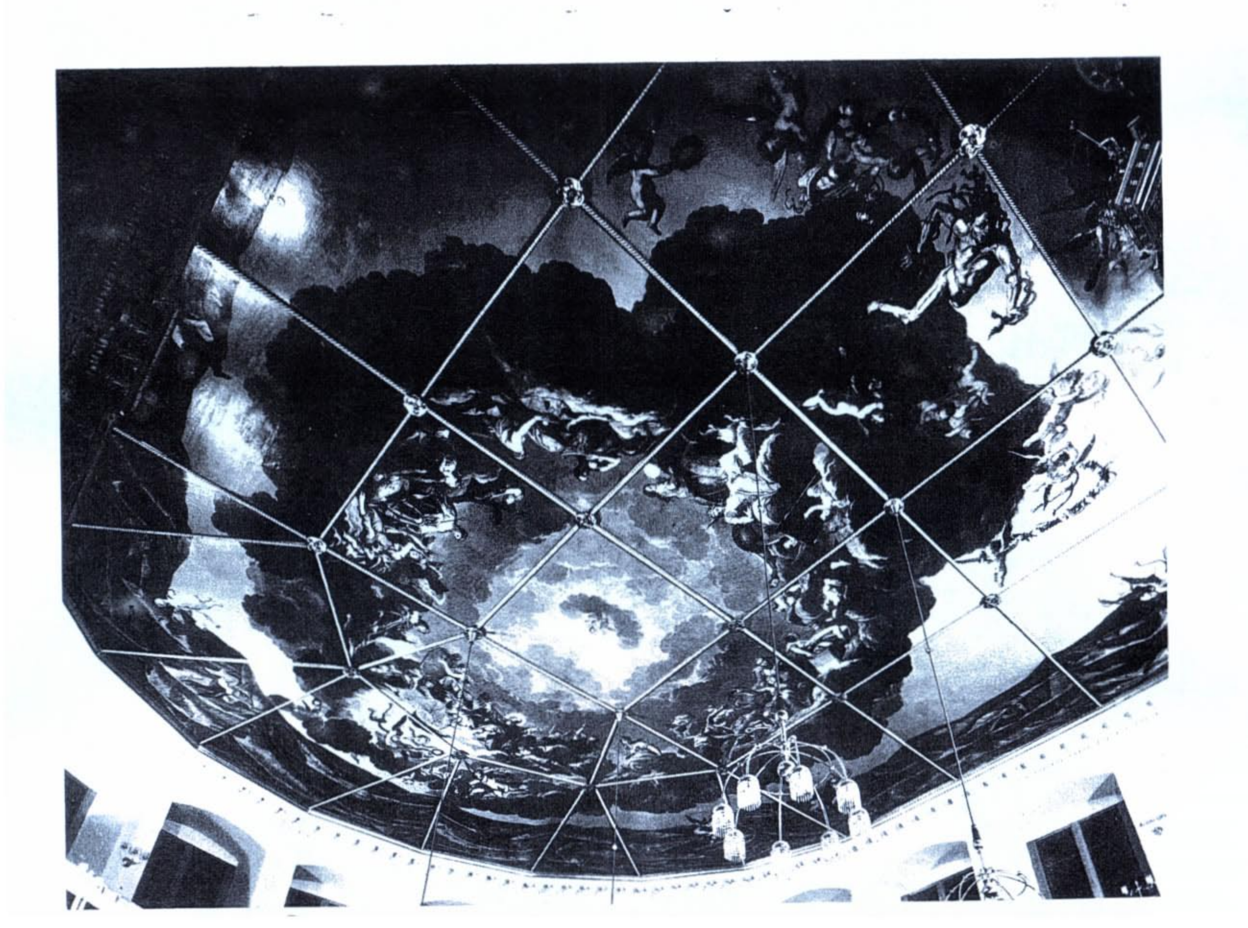


1. Interior del Sheldonian Theatre de Oxford, mirando al sur

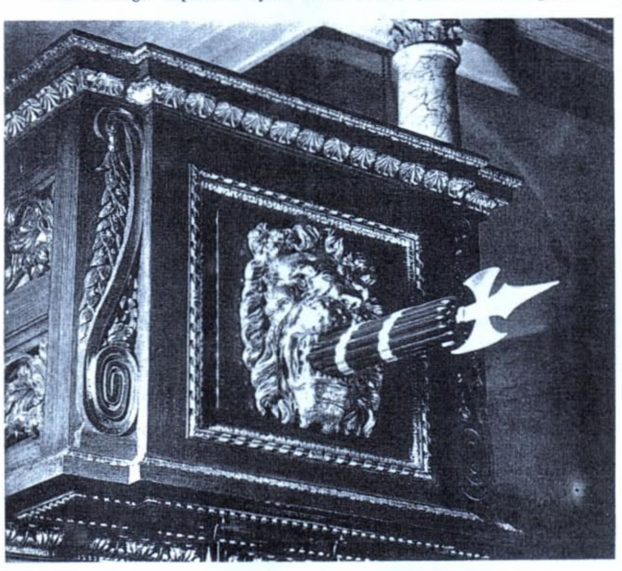


2. Interior del Sheldonian Theatre de Oxford, mirando al norte

2. Interior del Sheldonian Theatre de Oxford, mirando al norte



4. La *Teología* implora la ayuda de la *Verdad* (detalle de la fig. 3)



5. Uno de los *rostra* de Proctores (véase también la fig. 2)

llaman a sí mismos científicos. Por una legítima extensión, podemos describir la historia del arte como una crónica de las personas que desempeñan el papel de artistas en una sociedad determinada.

IV. Límites del determinismo social

Todo historiador del arte, así como todo historiador de la ciencia, tiene motivo para sentirse agradecido a este reto, puesto que le obliga a reflejar su propia actitud frente al determinismo social.

En su forma más extrema, y tal vez también en la más popular, el reto tiene su origen en aquella escuela de ciencia social que se autocalifica como marxista. Si es que yo lo entiendo debidamente, el marxismo postula la existencia de una ley universal de acuerdo con la cual todas las actividades culturales son la consecuencia o, para ser más exactos, la «superestructura» de cambios en el sistema de producción primaria. Sé que hay tantas interpretaciones de tal forma como las hay marxistas, y tengo poca competencia —por suerte no necesaria aquí—, para entrar en el oscuro laberinto de la dialéctica. Desde luego, la organización de la producción, con sus correspondientes consecuencias sociales, formará parte de la situación en cuyo seno cobra forma la obra de arte. Me parece igualmente claro que, por sí sola, ella no puede determinar esta forma, ya que tuvimos amplias oportunidades para confirmar lo que cabría denominar ley de la continuidad, la ley de las tradiciones que tiende a modificarse y ajustarse a nuevas situaciones, pero manteniendo su propio ímpetu. No me es posible imaginar que los marxistas puedan haber pasado por alto el hecho de que el hombre es una criatura que aprende y traspasa conocimientos e ideas, pero no son tan sólo los marxistas los que a veces hablan como si quisieran olvidarlo.

Por consiguiente, puede resultar tanto más útil contemplar la consecuencia de esta capacidad humana en contraste con la situación en el Reino Animal, que tanto interesó a George Romanes. El estudioso del comportamiento animal, cuando investiga la danza de las abejas, el canto de las aves y el comportamiento social de los simios, comenzará a partir del supuesto de que todas las características que él observe son el resultado de presiones selectivas debidas a la lucha por la supervivencia. Incluso él, por tanto, admite el papel desempeñado por la historia de las especies, aunque piense en función de una trama y un urdido. La evolución es la selección natural de propiedades que

resultan útiles, o al menos no nocivas, para el organismo, al adaptarse éste a su nicho ecológico. Sin embargo, aquí este proceso queda limitado a la secuencia genética. Tanto las arañas como los castores son magníficos arquitectos, pero los castores no aprenden de las arañas, ya que, a diferencia del hombre, no pueden seleccionar sus modelos.

Incluso el breve vistazo que he ofrecido respecto a la historia de este edificio revela una situación muy diferente. Algunos de los elementos decorativos son supervivencias de la sociedad teocrática del antiguo Egipto, en tanto que la forma del edificio se adapta, evidentemente, al teatro romano construido para los combates de gladiadores... ¿Qué mejor podemos hacer que decir que estos elementos formales sobrevivieron porque eran útiles, o al menos no nocivos? No creo que siempre podamos hacerlo, pero en este caso sabemos que la anterior sociedad seleccionó ciertas características a partir del almacén del pasado para realzar el prestigio de la «antigua grandeza romana». Tenemos otro ejemplo aquí, sin duda curioso, en los dos *rostra* de proctores que flanquean la sala (Fig. 5). Las máscaras leoninas que parecen estar fumando sendos cigarros sostienen en realidad los *fasces*, los siniestros instrumentos de ejecución que llevaban los líctores que acompañaban al cónsul romano, por si acaso era necesario cortar alguna cabeza. Se presentan protuberantes como picos porque el *rostrum* en el Foro romano estaba adornado de modo parecido con las proas de los buques de guerra capturados en Antium. No afirmo que la combinación de estas características con la antigua tradición de las máscaras leoninas terminales utilizadas como soportes de anillas o mangos [7] sea perfecta, pero ilustra perfectamente la transformación de recuerdos culturales en un símbolo de autoridad. El símbolo, no la realidad, pues ni siquiera en 1669 se autorizaba realmente a los proctores a utilizar hachas. La realidad cabal de una sociedad sobrevivió como mero símbolo en otra institución.

Sin embargo, hay otra forma de supervivencia que debe interesarnos todavía más. Me refiero a la de los descubrimientos. Permítaseme remontarme al ejemplo del piso geométrico perfecto que en un tiempo fue aplicado por Wren a nuestro techo. El techo ha desaparecido, pero la solución no. Deduzco que, geométricamente hablando, todavía es correcto; corresponde a lo que sir Karl Popper, en su Conferencia Romanes de 1972, «Sobre el problema del cuerpo y la mente», llamó Mundo 3, el mundo de las soluciones objetivas a los problemas, a diferencia del mundo de la materia y el mundo subjetivo de las experiencias.[8] Podemos admirarlo por su elegancia, aunque no lo necesitamos en absoluto. Cualesquiera que sean las fuerzas y

las presiones que lo motivaron, puede ser ofrecido por la personificación de las Matemáticas en nuestro techo a la diosa platónica de la Verdad.

V. La historia y las normas del arte

¿Y qué decir del arte? ¿Es el hecho indudable de que los elementos sociales desempeñen su papel en la aparición de estilos y monumentos, razón suficiente para poner en tela de juicio su valor objetivo? Es sabido que el propio Marx quedó intrigado ante esta pregunta. Hay un párrafo en uno de sus borradores manuscritos que le presenta algo por debajo del nivel de un buen marxista:

> La dificultad no radica en comprender el hecho de que el arte griego y la poesía épica griega están vinculados a ciertas formas de evolución social; radica en la explicación del hecho de que todavía nos ofrezcan un placer artístico y que en cierto modo sean reconocidos por nosotros como una norma y como un modelo inasequible.[9]

Menos consistente que de ordinario, sugirió que nuestra reacción ante el arte griego se basaba en nuestra nostalgia por la infancia de la humanidad. En tanto que otras naciones se comportaban como niños traviesos o precoces, los griegos encarnaban el ideal de la infancia «normal» con todo su encanto eterno. No se detuvo a explicar en qué aspecto hombres como Tucídides o Eurípides podían ser descritos como infantiles, y menos aún qué determinantes sociales justificaban esta extraña interpretación, que evidentemente se apropió de Schiller. Después de todo, tenía otros quebraderos de cabeza y dejó flotando en el aire la cuestión de las normas artísticas. Nosotros no podemos permitirnos dejarla así colgada.

Por mucho que puedan interesarnos aquellas situaciones que nos ayudan a justificar el carácter de un edificio o de una pintura, deberíamos reconocer el hecho de que nuestro interés surge del valor que atribuyamos a la obra en particular. Si uno es cínico, puede decir que cabe expresar este valor en términos monetarios. Yo no soy cínico. El Sheldonian no está todavía en venta. He dicho que admiro cómo la pintura de Streeter está adaptada a las ideas y la finalidad de nuestro edificio, pero ¿es también una buena pintura, una gran obra de arte?

Sabemos que esta cuestión fue debatida antes de que la pintura se

encontrara *in situ*. El 1.º de febrero de 1668, Samuel Pepys visitó el estudio de Streeter, que estaba situado en Whitehall porque él era el pintor oficial.

> Le encontré, junto con el doctor Wren y varios virtuosos, contemplando las pinturas que está haciendo para el nuevo teatro en Oxford, y desde luego todo parece indicar que serán excelentes, y los demás creen que mejores incluso que las de Rubens en la Banqueting-House de White Hall, pero en esto no estoy plenamente de acuerdo. Sin embargo, no cabe duda de que serán muy nobles.

Como vemos, a Pepys no le asustaban los juicios de valor. Él sopesaba las supuestas virtudes de las pinturas, aplicaba la piedra de toque de Rubens, y se pronunciaba en contra de la opinión de los demás virtuosos. Hubiera sido mejor que la cuestión no se moviera de aquí, pero, desafortunadamente, cuando el techo quedó finalmente expuesto a la vista de todos, un tal Robert Whitehall, miembro del Merton College, que casualmente había sido el *terrae filius* en la Encaenia de 1655, publicó una descripción rimada de la pintura [10] y que terminaba con un notorio pareado que el pobre Streeter nunca pudo digerir:

Que las épocas futuras confiesen deber
a Streeter más que a Miguel Ángel.

Mi principal finalidad aquí es proponer la osada hipótesis de que Robert Whitchall estaba equivocado, tal como Pepys estaba en lo cierto. Sé que nadie estará en desacuerdo y no obstante no me muestro irónico al describir como osada mi hipótesis. Es arriesgado desafiar al relativismo en cuestiones de valor artístico y afirmar que incluso en la elusiva región del juicio estético hay declaraciones que son ciertas y otras que son falsas.

Nótese que esta hipótesis no entra en conflicto con las convicciones, reales o fingidas, de Robert Whitehall. Él no se proponía cuestionar la valoración de Miguel Ángel; sólo pronosticaba que se descubriría que Streeter era todavía mejor. Por consiguiente, lo que yo afirmo no es que esta predicción no haya resultado cierta —al menos hasta hoy—, sino que esta evaluación es objetivamente falsa.

Eran los contemporáneos de Miguel Ángel los que le habían erigido como modelo de perfección. Además, a ellos no les importunaban las dudas acerca de la manera de explicar y discutir la perfección. Al escribir sobre el «Juicio final», menos de diez años después de

haber sido presentado éste, Vasari utiliza el lenguaje del cristianismo platónico:

> Y en nuestro arte éste es el gran ejemplo y aquella gran pintura enviada por Dios a los hombres en la tierra, a fin de que puedan percibir lo que decreta la Fortuna, cuando los intelectos imbuidos por la gracia y la divinidad del conocimiento descienden a la tierra desde los más altos reinos.[11]

Esta es la metafísica de absolutos que todavía está implícita en nuestro techo y subyacente en el credo de las Academias.[12] Aunque esta fe se hubiera visto a veces diluida por el empirismo en la época en que sir Joshua Reynolds pronunció su discurso de despedida, éste habla del genio de Miguel Ángel con igual respeto.

> Si ahora tuviera que empezar de nuevo mi vida terrenal, seguiría uno tras otro los pasos de ese gran maestro; besar la orla de su vestido, captar la menor de sus perfecciones, serían gloria y distinción suficientes para un hombre ambicioso [...] y yo desearía que las últimas palabras que pronunciara en esta Academia y desde este lugar fuesen el nombre de... MIGUEL ÁNGEL.

Resulta que precisamente en estos días un maestro contemporáneo se ha pronunciado respecto a su admiración por Miguel Ángel. Naturalmente, Henry Moore habla en diferente tono, pero su sentimiento de gratitud ante la obra de Miguel Ángel no es menos evidente.

> Creo que el mundo ganó muchísimo al ordenar el Papa que Miguel Ángel hiciera las pinturas de la Capilla Sixtina, ya que Miguel Ángel efectuaba en un día, con una pintura —en realidad, lo mismo que dibujar—, una idea escultórica en la que bien podía hacer empleado un año, de modo que poseemos de dos a tres mil esculturas de Miguel Ángel que [...] si éste no hubiera pintado la Capilla Sixtina.[13]

No pretendo que este consenso entre artistas de renombre elimine el espectro del relativismo. Admitiendo que pudiéramos ahora entregarnos al ejercicio, más bien tedioso, de comparar las figuras de Streeter con las del techo de la Capilla Sixtina, sin temor a contradicción en lo referente a que el conocimiento de la anatomía por parte de Miguel Ángel era más firme y su repertorio más amplio, no nos sería posible evitar que alguien se levantase y preguntase por qué a un artista le convenía saber anatomía. Al fin y al cabo, todos los artistas dan la impresión de habérselas compuesto muy bien antes de

que la Capilla Sixtina fuese pintada. En cualquier caso, cabe citar las glorias del arte chino, de los mosaicos bizantinos, de la catedral medieval o, incluso, de la pintura del siglo XX, como contraejemplos para demostrar que no puede ser la relativa inferioridad de Streeter en conocimientos anatómicos lo que le sitúa por debajo del admirado maestro florentino. Sin duda, él era diferente de Miguel Ángel, pero ¿por qué debe esto procurarle malas notas?

VI. Relativismo estilístico

Este argumento relativista ha predominado de hecho desde el colapso del absolutismo académico en tiempos de los románticos, y sin embargo, los historiadores del arte tratamos generalmente de mitigar o evitar las conclusiones relativistas más radicales. La voz de mando que sirve para mantener a raya estos pensamientos subversivos es el término «estilo». Tras este concepto es donde nos agrada cobijarnos, a salvo de la fría corriente de la pregunta filosófica. Graduamos una obra de arte dentro de un estilo, pero nos abstenemos de pronunciarnos acerca de los valores de los diferentes estilos. Puede valer la pena ilustrar este enfoque del relativismo estilístico tal como ha sido aplicado a nuestro *exemplum.*

El profesor Ellis Waterhouse, en su obra clásica *Painting in Britain: 1530-1790,* Pelican History of Art, 1953, concluye la descripción de nuestro techo con estas palabras:

> ...el conjunto está dispuesto con, como mínimo, la ciencia de los pintores del barroco italiano o francés. La ejecución puede no ser de lo más selecto y todo el techo ofrecer un ejemplo considerablemente menor de una forma harto común en el resto de Europa, pero no presenta en absoluto un carácter propio de aficionado en los recursos de composición.

Los términos «ciencia de los pintores» y «una forma harto común» implican las normas que son aplicadas aquí. El techo de Streeter es medido en comparación con otras ejecuciones de la misma clase y se le juzga como «no de lo más selecto», pero no carente de profesionalidad. En otras palabras, Waterhouse se aproxima al problema de valor desde el lado del que he partido yo aquí, es decir, desde el de la tecnología. Streeter produjo un techo primoroso tal como de él se esperaba... ¿por qué buscar influencias de Miguel Ángel?

La doctora Margaret Whinney y Sir Oliver Millar, autores del

importante volumen de *Oxford History of English Art*, publicado en 1957, están menos dispuestos a otorgar buena nota a nuestro artista por su habilidad.

La ejecución es razonablemente competente, pero el techo es frío en color, no hay una auténtica habilidad en ofrecer un movimiento unificado y, aunque la empinada perspectiva del círculo de figuras sentadas en las nubes no está desafortunadamente realizada, los escorzos de las figuras que descienden desde las alturas distan de ser satisfactorios.

Al parecer, Edward Croft Murray, en el primer tomo (1962) de su obra sobre *Decorative Plainting in England (1537-1837)*, quiso contrarrestar este veredicto negativo:

...no cabe duda de que desde el punto de visa de mera habilidad técnica el techo del Sheldonian Theatre rebasa con mucho todo lo que hubiera sido intentado anteriormente por un pintor nacido en Inglaterra, ya que la composición, aunque expuesta con cierta debilidad, posee unidad —un logro nada desdeñable en tan vasta superficie—, las figuras están firmemente trazadas, las colgaduras son crespas y el escorzo tiene suficiente competencia [...] es una receta barroca sin la influencia barroca.

Claramente, pues, el señor Croft Murray mide también el techo según la pauta de otras obras similares, aunque al mismo tiempo quiera recordar a sus lectores que Streeter trabajaba en una tradición recientemente importada del extranjero y no cabía esperar que tuviera la ligereza de toque peculiar entre los *virtuosi* italianos.

Como agudo estudioso de la tradición decorativa inglesa, el señor Croft Murray hace otra observación que confirma lo fructífero que es el enfoque tecnológico.

Hay que confesar, sin embargo, que a primera vista resulta algo difícil aceptar este erudito *trompe l'oeil.* Por ser dorado y en acusado relieve, el cordaje distrae la vista respecto a la propia pintura, que, al menos ahora, es demasiado oscura y carente de color para mostrarse efectivamente tras él, y la primera impresión es más bien la de contemplar un anticuado techo encostillado y artesonado que se remontara a la época Tudor, efecto que se ve realzado por los rosetones que cubren las intersecciones de las cuerdas.

Podríamos añadir que tal vez la solución del *velarium* fue, hasta cierto punto, excesivamente inteligente, demasiado cerebral para que funcionara por completo. La red de cuerdas doradas sugiere un techo decorado más que un cielo abierto, y la tradición de decoración y de pintura ilusionista armoniza sólo imperfectamente en esta obra ambiciosa.

Espero que estos pocos textos de obras debidas a distinguidos historiadores del arte contemporáneos hayan contribuido a confirmar la utilidad de lo que yo he denominado enfoque tecnológico de los problemas en la historia del arte, y también a señalar sus limitaciones inherentes. Todos los escritores citados parecen tener en sus mentes una cierta imagen ideal de lo que debería ser una pintura barroca en un techo, y contra este ideal del «estilo» se mide la obra de Streeter. El procedimiento es todavía más explícito en los comentarios críticos sobre el proyecto de Wren para el Sheldonian. El magnífico análisis de sir John Summerson, fácilmente obtenible y demasiado largo para ser citado, mide la primera obra de Wren por el rasero de su obra maestra de la madurez, la Catedral de San Pablo. Indica cuán atrás queda respecto a este patrón, pero también cuantas de las soluciones brillantemente conseguidas en su obra posterior pueden observarse ya, en estado de crisálida, en el Sheldonian.

Hay, desde luego, una afinidad entre este método y el enfoque que he derivado a partir de la «lógica de situaciones» popperiana. Siempre es ilustrativo explorar la situación en la que se encontró el artista, las opciones que tuvo, y las decisiones que tomó dentro de la tradición en que se vio obligado a trabajar. El historiador del arte, por tanto, tiende a emplear este método con mayor provecho que si tratara de culpar a Streeter por no ser Miguel Ángel, o que si un historiador de la ciencia intentara culpar a Newton por no ser Einstein. Pero hay una diferencia entre arte por una parte y tecnología y ciencia por la otra. El artista trabaja en una situación menos estrechamente estructurada. Puede haber una o dos maneras de construir un piso plano geométrico, pero hay numerosas maneras de pintar un techo, y resulta mucho menos evidente cuál es la acertada de acuerdo con cualquier norma objetiva. Por tanto, nuestros expertos ni siquiera pueden mostrarse de acuerdo en lo que Streeter hizo. Uno admite que «la composición posee unidad y las figuras están firmemente trazadas [...] y el escorzo tiene suficiente competencia», y el otro niega que haya «auténtica habilidad en ofrecer un movimiento unificado» y juzga que algunos de los escorzos «distan de ser satisfactorios». Sinceramente, yo no sabría cómo arbitrar entre estas declaraciones contradictorias. Para juzgar un escorzo, debemos saber para qué punto de visión —si es que lo hay— está dibujada la figura, y en cuanto al concepto de «unidad», todos podemos saber lo que significa, pero no está claro, ni mucho menos, cómo debe ser aplicado a una composición de esta clase.

La crítica no es una ciencia. No puede serlo, como hemos visto,

porque *Individuum est ineffabile.* Nunca puede haber suficientes términos bien definidos con los que comentar obras de arte individuales, y menos aún puede haber una formulación exhaustiva del problema preciso para cuya solución se creó una obra de arte dada. Ocurre aquí que la noción de estilo ha demostrado ser inadecuada para atajar la corriente del relativismo. Parecía una liberación tan espléndida respecto al dogmatismo académico insistir, como hicieron los románticos, en que una catedral gótica servía a unos fines sociales y artísticos tan diferentes de los de un templo gótico, que los dos jamás podían ser medidos por el mismo rasero. Pero ocurre que, a su vez, diferentes templos también servían a fines distintos, y la autoridad de Vitruvio (Libro I, cap. 2) nos dice que un templo dedicado a Marte debía adaptarse a normas diferentes de las del construido en honor de Venus. Seguramente, el erigido en una colina también difería del que se alzaba en un llano, y el mármol debía ser tratado de modo distinto a la madera. ¿Dónde paramos esta fragmentación? Con este razonamiento, puede decirse de cualquier obra de arte que es *sui generis*, y al final nos quedaremos, en el mejor de los casos, con alguna exigencia moral de autenticidad que de todos modos nunca podrá ser verificada. Es un camino que conduce a la abdicación de la crítica, pues la más flagrante infracción de las normas puede ser precisamente lo que el artista estaba buscando. ¿Por qué no pudo Streeter haber desdeñado el escorzo correcto para crear intencionadamente aquel conflicto entre el cordaje dorado y el efecto ilusionista que observó Croft Murray? ¿Por qué no hemos de preferir esta disonancia y esta falta de unidad a las normas de armonía implícitamente exigidas por los escritores que he mencionado? No es extraño que el relativismo radical todavía me parezca la posición más defendible en cuestiones estéticas; es la tradición de otra etiqueta escolástica: *De gustibus non est disputandum.*

Si el arte fuera tan sólo cuestión de «agradar», éste sería el final de la cuestión. Pero es precisamente aquí donde el enfoque a través de las ciencias sociales puede servir como importante correctivo. Puede ayudar al historiador del arte a reflejar el papel o los papeles sociales de las diversas actividades que agrupamos bajo la palabra «arte».

VII. Los múltiples significados del «arte»

Hay en el oeste de Inglaterra una estación ferroviaria con un gran cartel que proclama que ésta es la población «donde el arte de

elaborar la sidra todavía es reconocido». El sociólogo no inferiría de estas palabras que a todo el mundo le gusta la sidra. Basta con que ciertas personas se ocupen de las distinciones entre diferentes clases de sidra. En estas condiciones sociales, una actividad local puede adquirir tal orgullo a causa de sus excelencias tradicionales que reivindique, e incluso reciba, el reconocimiento de ser un «arte». Es algo que no todos pueden aprender de la noche a la mañana, porque tanto el elaborador como el catador deben tener un sentido de la matización. Hay pocas actividades sociales que no se amolden, en parte o totalmente, a este modelo. Generalmente reconocemos grados de excelencia, que van desde lo meramente utilitario hasta el producto para el buen conocedor. Hemos visto que incluso el techo de Wren pudo haber sido hecho en parte con el fin de demostrar su habilidad en construcciones habilidosas. Seguramente, ni una aproximación funcionalista al arte, ni una que sea meramente subjetivista, puede ser nunca realista. Los seres humanos tienen numerosas necesidades, prácticas, simbólicas y estéticas, y estas actividades que ofrecen la mayor gama de diferentes satisfacciones son las que más probablemente llegan a establecerse como tradiciones. A las actividades en las que la función estética se convierte en firme tradición las denominamos «formas del arte». A pesar de las palabras del anunciante, la elaboración de sidra no es, ni mucho menos, una forma artística reconocida, pero en la Inglaterra del siglo XIII la jardinería llegó a estar muy cerca de tal categoría. Se tiende a gastar mucha tinta en cuestiones tales como la de si la fotografía o el cine son «un arte». En cualquier caso, sería más apropiado preguntar si son formas artísticas, es decir, actividades o técnicas que satisfagan una variedad de demandas y a veces aspiren a ser queridas y admiradas por el placer que pueden proporcionar. Ningún arte puede «agradar» a todos ni ser introducido a la fuerza en la boca de nadie. Basta con que sean fuente de placer y disfrute potenciales entre aquellos que han adquirido el gusto.

El estudiante de arquitectura siempre se ha visto obligado, por la naturaleza de su tema, a vérselas con esta multiplicidad de necesidades sociales. Se establece tradicionalmente una diferencia entre el constructor, cuyo trabajo es práctico, y el arquitecto, cuya contribución añade otra dimensión al diseño. Wren, como sabemos, no consideraba como su tarea la simple construcción de un albergue para la Encaenia. El edificio debía aspirar a un cierto criterio de decoro, tenía que proclamar su propio significado, y aunque él tuviera que doblegar su ambición de una grandeza todavía mayor, procuró que el interior fuese digno de la ocasión y que aportara su función social a través

del repertorio de formas que el arquitecto empleó. Esta función se fundía naturalmente, a su vez, con el objetivo consistente en suministrar un placer a la vista. El siglo XVIII produjo también en Inglaterra un tipo de arquitectura exento de función práctica, el llamado «folly», erigido meramente, o principalmente, por sus asociaciones de grandeza. Sin embargo, lo más interesante desde el punto de vista social, es que la misma existencia de estas aspiraciones estéticas también podía conferir significado a su explícita denegación. En tiempos de Wren, la capilla simple o la sala de asamblea presentaban una afirmación de obediencia puritana, y algo similar sucedió a mayor escala cuando el credo del funcionalismo, en la arquitectura del siglo XX, repudió la decoración. Hoy, cabe imaginar fácilmente un «anti-Sheldonian» de agresivos ladrillos rojos y láminas de cristal que proclamaran su propio sentido de antidecoro.

Es meramente un accidente de lenguaje el hecho de que no haya surgido ninguna distinción en el oficio de la imaginería que corresponda plenamente a la distinción entre edificio y arquitectura. Es evidente que la pintura y la escultura son formas del arte, pero hemos llegado a referirnos a estas actividades y otras similares simplemente como «arte». Hablamos de «arte infantil» o «terapia del arte», sea cual fuere el grado con el que sus resultados proporcionen placer a cualquiera. Hay otro campo de estudio en el que todos los patrones e imágenes son tratados a la par con todos los edificios y todos los productos tecnológicos, y con ello me refiero a la arqueología. Un futuro arqueólogo que excavara su ciudad debería prestar igual atención a cualquier resto de los *rostra* de los proctores y a un fragmento de *La caza* de Uccello que por suerte hubiera sobrevivido en el solar del Ashmolean.

¿Por qué no puede emularlo el historiador del arte y tratar todas las imágenes simplemente como artefactos de una cultura dada? Creo que la respuesta es sencilla. Esta pretendida objetividad científica conduciría rápidamente al suicidio de nuestro sujeto. A un nivel puramente práctico, el arqueólogo es salvado del trance de la selección por la relativa escasez de sus pruebas. Nos encontramos en una posición muy diferente. Una vez hubiéramos decidido realmente no establecer ninguna distinción entre techos pintados o, lo que viene a ser lo mismo, salas de asamblea, nos encontraríamos tan anegados por el material que las creaciones de Miguel Ángel o de Wren se perderían en un fichero cada vez más voluminoso. Sólo podríamos paliar esta situación mediante el ordenador y las estadísticas, la muestra al azar y el grafo, demostrando tal vez la correlación —negativa o positiva—

entre áreas de pintura y de consumo educativo. El resultado podría ser interesante para el sociólogo, pero no sería lo que entendemos como Historia del Arte. Recordamos el famoso parlamento de Ulises en la obra de Shakespeare *Troilo y Cressida*: «Basta con quitar la jerarquía y desafinar esa cuerda, y veréis qué discordancia se produce». Es, ya lo sé, un discurso reaccionario y bien cabría argumentar que el logro de la Edad Moderna consiste en haber eliminado la creencia en jerarquías todopoderosas. La ciencia ha eliminado esta gradación, y no se ha producido ninguna discordancia. Aquellos estudiosos de los animales a los que antes me he referido ya no hablan del Reino Animal; tratan con el proverbial conejo de Indias, el ratón que recorre laberintos, o bien, si se dedican a la genética, con la insignificante mosca de la fruta, y hacen progresar nuestros conocimientos. Sin embargo, su elección en el terreno de las pruebas va relacionada con las teorías que desean investigar y desarrollar. En otras palabras, tienen su propio criterio de selección que siempre pueden justificar en términos racionales. Estamos todavía lejos de haber llegado a esta etapa en el estudio de las imágenes.

Espero con afán que este estudio llegará por sí solo y se hará más científico. Cuando se tiene una hipótesis se desea probarla, toda imagen puede ser ciertamente grano para nuestro molino: rótulos de posadas y vallas publicitarias, carteles, historietas, o ese espantoso *fall-out* de la industria turística, los horrores que vemos en las tiendas de *souvenirs* en todo el mundo y que no pertenecen realmente a la historia del arte. Yo deseo que los sociólogos tomen nota con mayor detalle de esta vasta gama de materiales que está casi totalmente descuidada, y con los historiadores del arte pueden ayudarlos a encontrar el equivalente de la mosca de la fruta y otros casos propios para probar teorías. Yo mismo he experimentado en una empresa semejante en *Art and Illusion,* donde he investigado dispositivos de ilusionismo en las imágenes y he especulado sobre las presiones sociales que dieron pie a su desarrollo. Inevitablemente, la relativa novedad de este enfoque dio también como resultado malas interpretaciones. Nunca he deseado igualar estos dispositivos de ilusión con el arte en el sentido laudatorio del término. Pueden ser utilizados por la industria del *souvenir,* pero también han ofrecido oportunidades a grandes artistas como Constable para crear fuentes potenciales de asombro y placer.

Resulta que he escrito también un libro, aunque para un público diferente, al que di el nombre de *The Story of Art.* Procuré no sujetarme a una definición rígida de este término elusivo, pero procuré entonces, como lo hago ahora, subrayar la multiplicidad de funciones

en la elaboración de imágenes. «El secreto del artista —manifesté (página 473 de la 12.ª edición)— consiste en que realiza su trabajo tan superlativamente bien, que todos olvidamos preguntar qué pretendía ser su obra, debido a la ciega admiración ante su manera de realizarlo.» Bajo esta luz, la historia del arte es apropiadamente considerada como la historia de las obras maestras y de los «antiguos maestros»... Bien mirado, un término excelente.

Parece como si las múltiples funciones sociales de los oficios de la edificación y de la elaboración de imágenes exigieran también un foco diferente para el sociólogo que quiera contribuir a su elucidación. Y es que esta dimensión de maestría que puede ser exigida tanto para la escultura como para la fabricación de sidra, es, con seguridad, un fenómeno que debe preocuparle.

VIII. Sociedad y maestría

Los sociólogos podrían contarnos, sin duda, muchas cosas acerca de las diversas maneras según las cuales el deseo del hombre de sobresalir y admirar encuentra expresión en diferentes sociedades. En su libro *Homo ludens*,[14] Johan Huizinga ha explorado estos casos, desde los juegos de guerra hasta las competiciones de acertijos, a fin de demostrar ese profundo apremio para establecer una graduación, un afán que, desde luego, queda también ejemplificado en este mismo edificio y en la Institución a la que éste sirve. Lo que debe interesarnos aquí es precisamente el problema que dejé sin resolver, el problema de los criterios objetivos de la maestría. Es fácil ver quien ha ganado una carrera, pero ni siquiera las competiciones son siempre unidimensionales. En el antiguo pentathlon había que demostrar una maesrtía en cinco pruebas, pero en él todavía cabía sumar el tanteo mecánicamente, como si dijéramos. Es innecesario decir que incluso en el deporte podemos encontrar diferentes métodos de evaluación cuando se otorgan juntos a los diversos aspectos de la prueba, tal como se hace en nuestros exámenes universitarios. Apenas estos aspectos se convierten en cuestión sometida a debate, cabe que en la crítica de la decisión arbitral salgan conocedores que buscan lo que ellos llaman los puntos más finos, y este proceso de refinamiento puede, a su vez, dar el concepto de la maestría un carácter más esotérico pero no necesariamente más subjetivo. Lo que puede ser cuestión de matiz es el énfasis aplicado por ciertos jueces sobre un punto más que en otro. Cabe

encontrar partidarios y seguidores que ensalcen a un campeón sobre todos los demás. Creo que no hay cultura ni subcultura en la que no se pueda observar esta aparición de pautas y la atmósfera social que consecuentemente se crea, tanto si se trata de aficionados a los toros, como de amantes del ballet o de entusiastas del jazz.

Algunos de estos fenómenos son efímeros —el héroe de una hora desaparece en el limbo al poco tiempo— pero algunos, como sabemos, son recordados, con el resultado de que los mayores importunan a sus descendientes con la observación de: «Si hubieras visto a fulano de tal, él se los hubiera cargado a todos». De este modo, si se me permite ser esquemático, los logros se hacen legendarios y entran en el reino del mito: las proezas de Aquiles, la astucia de Ulises y la habilidad de Dédalo son encarnaciones de patrones, una especie de piedras de toque. Cualquiera puede ser capaz de imaginar su grado de excelencia, que desde luego tuvo que ser superhumano, mucho más allá de lo que cualquiera de nosotros pudiera soñar en conseguir. Hay tan sólo un breve paso desde aquí hasta los verdaderos inmortales que contemplamos como encarnaciones de diversas cualidades humanas elevadas a proporciones míticas, apolíneas o dionisíacas.

A todo esto es a lo que he estado apuntando. Desde un punto de vista antropológico, los antiguos maestros son algo parecido a los héroes de la cultura, pero unos héroes cuyos logros no son recordados en la leyenda, sino que están conservados por la Sociedad como un reto continuo para aquellos que vengan después. Recordemos cómo los virtuosos en el estudio de Streeter dispusieron en sus mentes un encuentro entre su contemporáneo y el gran Rubens, convencido de que el primero iba a ganar, y sólo con un Pepys que abrigase ciertas dudas. Recordemos también la jactancia de Robert Whitehall, según el cual el nuevo campeón había de derrocar a Miguel Ángel, hipérbole que casi debió de lindar en la blasfemia.

Puede ser también algo más fácil para nosotros explicar por qué las decisiones del árbitro parecen autoritarias y dogmáticas. El método según el cual un gran artista reúne sus puntos no es susceptible de cuantificación. El animoso intento de Roger de Piles, a principios del siglo XVIII, de hacer precisamente tal cosa debió de haber establecido con carácter definitivo esta imposibilidad.[15] Y es que la maestría no sólo es multidimensional sino también infinitamente flexible y pletórica de recursos, tanto en el desarrollo de soluciones técnicas como en la compensación para dificultades técnicas debidas a nuevos e inesperados movimientos en otras direcciones. A nadie puede extrañar que semejante riqueza nunca pudiera ser conseguida si el maestro había de

crear su milagrosa configuración a partir de cero. Quienes subrayan la importancia del estilo tienen razón cuando nos recuerdan los elementos prefabricados a partir de los cuales, por sí solos, cabe construir una obra maestra más compleja. Lo que da un carácter tan injusto al fatal comentario de Robert Whitehall es, precisamente, el hecho de que Streeter careció evidentemente de esta ventaja y forzosamente debía carecer de ella en una sociedad que acababa de salir del repudio iconoclasta de imágenes religiosas y de una hostilidad puritana frente al lujo. Las necesidades de los conocedores eran satisfechas mediante importaciones del extranjero y la demanda de retratos, obra sobre todo, de inmigrantes. Demuestra el talento de Streeter el hecho de que supiera vencer tan airosamente unos obstáculos de ese calibre, y señala también el genio de Wren el hecho de que, trasladándose a Francia para aprender las reglas del juego, pudiera superar de modo tan triunfal una carencia similar de adiestramiento y tradición.

El arte no es meramente un juego, pero poder utilizar sin escrúpulo esta comparación puede resultar ventajoso para esta aproximación a través del aspecto de la maestría. Los juegos, al igual que el arte, necesitan una atmósfera social y una tradición para alcanzar aquel alto nivel de cultura que acompaña a la auténtica maestría. En un campeón, ya sea de tenis o de ajedrez, ciertas habilidades expectativas han de hacerse automáticas, y para que esto suceda necesita la clase de atmósfera a la que he aludido, es decir, el ávido, de hecho, en lo que he denominado «relativismo estilístico», pues los diferentes estilos se parecen a diferentes juegos poseedores de sus propias medidas del éxito. Grinling Gibbons, por ejemplo, llegó a ser el campeón indiscutible de la ornamentación tallada en su época, y cabe lamentar que, por haber nacido en 1648, no hubiera llegado a tiempo para asistir a la decoración del Sheldonian a fin de que Wren contratase sus servicios como más tarde manifestó que le hubiera agradado. Evidentemente, sería absurdo, por otra parte, lamentar que no se pidiera a Gibbons que decorase la Alhambra. Sin embargo, ¿se sigue de ello que sólo podemos comparar ejecuciones dentro del mismo juego o estilo? Hemos visto que esta postura tan ampliamente aceptada conduce inevitablemente a un relativismo radical, precisamente, tal vez, porque el arte no es un juego con unas reglas fijas, sino que él mismo se construye las reglas a medida que avanza.

Las habilidades en las que sobresalió Grinling Gibbons, y el gusto que demostró en su ejecución, son ciertamente merecedoras de admiración, y también podemos conceder que son inconmensurables respecto a las demostradas por la tradición de los decoradores moros, y

no obstante no veo por qué tenemos que privarnos de establecer, incluso aquí, un «juicio de valor». Los grandes estilos decorativos del entrelazado angloirlandés o del arabesco se cuentan entre los grandes logros de la humanidad; están más cercanos a la idea de «arte», en un sentido laudatorio, que la artesanía decorativa de la Inglaterra de la Restauración. Incluso en los juegos, al fin y al cabo, hay jerarquías. El juego del salto de la pulga puede exigir una notable habilidad, pero al ajedrez se le otorga una estima más general.

El Olimpo del arte, como su contrapartida mitológica, dispone de lugar para todos los grados de divinidades, desde los humildes espíritus hasta los poderes más atemorizadores. Grinling Gibbons encontrará su lugar allí al pie de las colinas e incluso Streeter se acomodará en sus laderas, pero Rubens y Miguel Ángel pertenecen a los auténticos inmortales; el primero puede ser adorado como el dios de la exuberancia sensual, y el segundo como la encarnación del poder sublime. No necesitamos frecuentar sus santuarios para reconocer su categoría divina.

Hoy, el sociólogo podría contribuir, sin duda notablemente, a una descripción de estos cultos en nuestra civilización. Podría estudiar sus manifestaciones y fluctuaciones en la estadística de precios de subasta, en la difusión de reproducciones y en la organización de peregrinaciones por las agencias turísticas. Podría estudiar el desarrollo de sectas exclusivas e incluso de herejías. Detectaría a los héroes culturales que mantenían, como suele decirse, un «culto minoritario», y establecería la correlación entre el ascenso y declive de tales reputaciones con otros movimientos sociales.[16] Podría tener también un gran interés explicar las condiciones sociales que favorecen la reverencia por los antiguos maestros y la atmósfera que induce orgullo en los logros contemporáneos en el campo del arte. Al fin y al cabo, ni siquiera los juegos florecen aisladamente respecto a otras tendencias sociales. El ambiente en el que Miguel Ángel pasó sus años de formación en la corte de Lorenzo de Médicis es, desde luego, un elemento en el crecimiento de su toque magistral que ningún biógrafo se atrevería a descuidar. En la época de Miguel Ángel era un lugar común el afirmar que la fama era el acicate de los artistas, y la fama exige oportunidades y comunicación. En su vida de Perugino, Vasari ofrece un completo análisis sociológico de las condiciones en Florencia; trata de justificar la excelencia de su tradición por el espíritu de competición, y atribuye el declive de Perugino al hecho de haberse retirado éste de tan estimulante clima.[17] Pero aquí, como siempre, debemos estar en guardia para que la lógica de las situaciones sociales no nos induzca

a tomar por ley lo que es meramente una interpretación de una evolución particular. No fue este espíritu el que declinó en las generaciones subsiguientes de artistas y mecenas florentinos. Por el contrario, en todo caso se incrementó, ya que Benvenuto Cellini, Baccio Bandinelli e incluso el propio Vasari estaban más que dispuestos a competir y a exhibir sus habilidades. ¿Por qué, pues, les asignamos un lugar inferior en el Olimpo? ¿Por qué todo el interés en el estilo del Manierismo y la nueva apreciación de estos artistas sofisticados todavía no han impulsado a nadie a proclamar que debemos a Baccio más que a Miguel Ángel?

Al llegar a estas cuestiones referentes al valor, cuestiones que son, y seguirán siendo, vitales para el historiador del arte, es cuando el sociólogo, creo yo, debería negarse a verse arrastrado. No está acostumbrado a que se le pregunte si alguna de las creencias religiosas que él estudia es verdadera o falsa, y tampoco podría decir si la admiración por un estilo o un maestro está más justificada que lo que se concede a otro. Como científico de lo social, debe limitarse a la evidencia social y, dada la naturaleza de las cosas, puede que esta evidencia no tenga ninguna relación con valores. Para plantear la cuestión en forma epigramática, el sociólogo siempre puede decirnos cuáles son los diez primeros, pero no puede comprometerse en lo que se refiere a elegir el primer undécimo. Los diez primeros, como sabemos, se basan en unas estadísticas, reales o fingidas, de venta; la elección de un primer undécimo es una cuestión de prestación del pasado... y de fe.

IX. La validación del canon

Por ser tan poco seguidor de los deportes como aficionado al *pop*, obtuve esta metáfora de un crítico de periódico que revisó una reciente exposición del Arts Council y escribió que Salvator Rosa no pertenecía a los primeros once. Tenía razón, pues aunque el nombre de Rosa llegó a ser proverbial a finales del siglo XVIII, su obra no admite comparación con los grandes maestros de su tiempo, como un Claude Lorrain, y no hablemos de un Rembrandt. Lo que solemos decir de estos maestros de enorme talla es que pertenecen al *canon*. Es este canon, de hecho, lo que está implícito en el procedimiento crítico que he descrito como relativismo crítico. Los comentarios que he citado sobre Streeter presuponen un conocimiento velado del canon.

Cuando el señor Croft Murray habla de «la receta barroca sin la levadura barroca», utiliza probablemente la piedra de toque de Pietro da Cortona o —con menos justicia— la de Tiepolo. Cuando Sir John Summerson sopesa las aspiraciones del Sheldonian está pensando en el canon personal de Wren, en especial la Catedral de san Pablo.

Este término, *canon,* fue acuñado por los maestros de escuela de la Antigüedad que redactaban listas de textos prescritos que los alumnos debían emular, y con ello se adhiere a la palabra una leve aura de ortodoxia académica. Se ha extendido la creencia de que el canon fue creado por críticos pedantes, pero esta opinión no tiene en cuenta, ni de lejos, el poderío de los profesores. No hay cultura desarrollada que carezca de un canon de logros pasado por la tradición como piedra de toque de excelencia, aunque las culturas difieran en el tipo de maestría que valoren. Los críticos de la Antigüedad se concentraban en la poesía y la oratoria, si bien los pintores y escultores podían servir como útiles ilustraciones de diversas formas de maestría. Y es que lo que los críticos hacían en la antigüedad, y lo que han estado haciendo desde entonces, era analizar y subdividir los terrenos para la admiración, y articular la multiplicidad de experiencia humana encarnada en el canon.

Citemos un ejemplo de Cicerón, por su conveniente brevedad: «Y Sócrates tenía dulzura, Lisias sutileza, Hipérides agudeza, Esquines sonoridad y Demóstenes fuerza» (*De Oratore,* iii, 28). El hecho de que estas descripciones se refieran a la experiencia humana más bien que a la sobrenatural, distingue el estudio del canon del estudio de las mitologías. No tiene sentido el preguntar si Apolo era realmente vengativo, pero podemos tratar de averiguar si Isócrates tenía realmente dulzura. Ello suponiendo, desde luego, que sepamos suficiente griego para responder a aquellos matices de maestría cultivados y apreciados en la tradición de la oratoria griega.

Temo que una vez más nos estemos aproximando a una zona en la que se oye a lo lejos el fuego de la artillería y flota en el aire el olor de la pólvora. ¿Qué tiene que ver el arte con el conocimiento, qué sentido tiene hablar de comprender una obra maestra? Nunca podremos saber lo que significó para su creador, ya que incluso si él nos lo hubiera dicho es posible que tampoco él lo supiera. La obra de arte significa para nosotros lo que significa, no hay otro criterio.[18]

Este argumento es, desde luego, el último refugio del relativismo estético, pues si todas nuestras reacciones son igualmente subjetivas no quedan normas, y la idea de un canon se derrumbará por sí misma. Confieso que cada vez que me veo envuelto en este argumento tengo

una curiosa sensación de irrealidad. Me siento como si tuviera que explicar a un visitante de Marte, carente del don del oído, el significado que tiene la música para mí. Para él, la interpretación de un cuarteto de Beethoven presentaría un espectáculo de lo más extraño: cuatro personas frotando catgut con pelo de caballo para lograr que el aire vibre según unas frecuencias dadas. Me resultaría muy difícil explicarle que a mí me gusta mucho que se me cosquillee el oído de este modo y que incluso pago por este placer, y que comparto con otros una reverencia por el hombre que escribió las instrucciones adecuadas para estas vibraciones aéreas. Admito que mi visitante pudiera escribir una obra erudita sobre el papel que los conciertos desempeñan en nuestra sociedad, pero nunca podría llegar a captar lo que distingue un concierto de un ritual de magia.

Supongamos, para seguir con nuestro argumento, que el concierto incluyera la ejecución del cuarteto de cuerda Opus 132 en La menor de Beethoven, con su lento movimiento titulado *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* [Himno sagrado de acción de gracias a la divinidad después de sanar de una enfermedad, al modo lidio]; al fin y al cabo, esto bien podría ser una secuencia ritual de sonidos compuestos y ejecutados en obediencia a una fórmula supersticiosa. Además, no se necesita ser un visitante imaginario de Marte para considerar de difícil comprensión un cuarteto de Beethoven. No sólo los miembros de culturas extranjeras, sino incluso la gran mayoría de los miembros de la nuestra, pueden dejar de responder a él. Nunca pertenecerá a los diez primeros, pero sí pertenece al canon, y con razón, puesto que aquellos que estén interesados y perseveren poco a poco podrán dar un sentido auténtico a las profundas emociones contenidas en esta secuencia de sonidos, y comprender de qué modo el Andante de este movimiento expresa su título *neue Kraft fühlend* [sintiendo una nueva fuerza]. Si llegan a dominar el idioma de la música clásica, finalmente también lograrán apreciar la elección de la inusual y arcaica modalidad lidia para esta composición de carácter único.

La razón, sin duda, de que este tipo de aserción choque con un cierto escepticismo, por no hablar de hostilidad, no es difícil de discernir. Entusiasmarse con una obra que otro no puede apreciar deja a este último propenso a la sospecha del peor de los pecados que pueda existir actualmente, el pecado de «elitismo». En otras palabras, la fe en la validez objetiva del canon se confunde con la afirmación de ser una «persona superior». De hecho, no hay tal confirmación, ya que la convicción respalda la creencia de que hay innumerables obras maes-

tras en muchos estilos y modalidades a las que no tenemos acceso.

Veamos, por ejemplo, la caligrafía china, que desempeña en la cultura de China un papel que bien puede admitir comparación con el de la música en la nuestra. Por tanto, no hay mejor sistema para ilustrar las implicaciones del objetivismo estético que el de considerar un arte tan distante de nuestra propia experiencia.

El profesor Chiang Yee, en su brillante introducción a dicho arte, observa con razón:

> A los que carecen del sentido de la belleza visual abstracta, o son incapaces de experimentarla a partir de los caracteres chinos, el entusiasmo de estos conocedores chinos que pierden la cabeza ante una sola línea o un grupo de líneas que no poseen un significado lógico aparente, les parecerá rayano en la locura; pero este entusiasmo no carece de fundamento y mi finalidad en este libro consiste en explicar de dónde procede semejante placer.[19]

Es un tributo a la percepción y la capacidad del autor el hecho de que logre, en efecto, mantener su promesa y nos deje con la plena convicción de que tales conocedores distan de estar locos. Incluso podemos conseguir atisbar desde lejos lo que uno de ellos quería decir cuando señaló varias faltas.

> Las personas reservadas exhiben un porte rígido y pomposo. Las de índole indisciplinada violan por igual aquellas reglas que pueden ser violadas y las que no pueden serlo. La amabilidad excesiva acaba por resultar afeminada, y el valor indomable produce estridencia.[20]

Y sin embargo, al leer este catálogo de pecados cabe también apreciar por qué Arthur Waley, al preguntarle una dama en una reunión cuánto tiempo se necesitaba para aprender y saborear la forma de cursiva china conocida como Escritura de la Hierba, contestó: «Pues... quinientos años». Obsérvese que no se trata de una réplica relativista. Él sabía, precisamente, que allí había algo que aprender, pero también implicó que él no era uno de los elegidos.

El relativismo surgió de la reacción contra la creencia, propia de la estética del XVIII, que nuestra respuesta al arte está arraigada en la naturaleza humana y por tanto debe ser universal.[21] Las razones por la que no puede serlo resultan casi triviales. Y sin embargo, en esta opinión del siglo XVIII hay algo que merece consideración. Con toda seguridad, uno tiene derecho a afirmar que hay algo universalmente humano en estados psicológicos que hemos visto encarnados en las artes, estados tales como la gratitud por haberse recuperado de una

enfermedad, la sensación de un renovador vigor, la indisciplina o el afeminamiento. Insistir en esta universalidad es no ignorar la sorprendente plasticidad de la «naturaleza humana», la posibilidad de diferentes actitudes ante la enfermedad, la disciplina o el afeminamiento. Basta con decir que los elementos definitivos que entran en estas formas de arte pertenecen a la experiencia común de la humanidad, lo que no quiere decir que el arte deba ser equiparado, por tanto, con la expresión de sentimientos. Por sí solo, el sentimiento nunca dará como resultado una obra maestra, como tampoco lo hará la destreza manual por sí sola. Pero todas las artes, ya se trate de música, caligrafía, danza, poesía, pintura o arquitectura, hunden profundamente sus raíces en el terreno común de la respuesta universalmente humana.[22]

Ya es hora de volver a nuestro *exemplum* para probar esta aseveración. La descripción oficial del techo de Streeter, publicada en la época, contiene una ilustración tan válida como la que más.

> Con alegre espíritu festivo, los otros Genios retozan en las nubes con sus festones de flores y laureles y preparan sus guirnaldas de laurel, esto es, honor y placer para los grandes amantes y estudiosos de esas Artes.

Naturalmente, debemos estar al corriente de las convenciones de nuestra cultura para saber que los laureles están relacionados con la fama; el «significado» de rosas como placer importante está menos fijo, pero no es difícil comprender por qué fueron estas flores, y no cardos, las elegidas para esta finalidad.[23] Naturalmente también, las nociones de fama, de honor y de placer que cabe conseguir mediante el estudio están vinculadas a la cultura y tal vez no serían inmediatamente inteligibles para miembros de diferentes culturas que valoren más bien el retiro ascético, las proezas guerreras o una existencia dedicada a comer lotos. Pero me sorprendería que los sociólogos pudieran producir una tribu en que la idea de niños «retozando» con alegre espíritu festivo» fuese totalmente ininteligible, aunque debe de haber muchas a las que les intrigaría el acto de levitación que permite a los Genios hacer cabriolas sobre las nubes.

Nunca se insistirá bastante en que en el arte, al igual que en la vida, la «comprensión» es siempre cuestión de grado, y que ni nuestra participación en lo que es universalmente humano ni nuestra preparación intelectual nos ponen a salvo de las malas interpretaciones,[24] ya que incluso nuestra correcta interpretación emocional de una reacción humana será determinada finalmente por aquella misma «ló-

gica de situaciones» que debe guiar nuestra evaluación de los eventos sociales. Pero mientras comprendamos las acciones humanas en base al principio de la racionalidad, en lo que fue considerado como el mejor camino para llegar a una meta particular, la clave para la comprensión de las reacciones humanas es nuestra propia respuesta a situaciones comparables.

Tomemos otro motivo de nuestro hecho, hoy oculto por el órgano pero descrito con deleite en el poema de Whitehall:

With grinning teeth, sharp fangs and fiery eyes
Besmeared with blood or friends and enemies
Rapine appears: a flambeau and dagger are
His weapons of delight with arms stript bare
Wolf-like devouring, lying still in wait,
Unseen 'till now (except in 48)
He Magistracy hates, abhors the Gown
But a Herculean Genius strikes him down.

(Con dientes rechinantes, colmillos aguzados y ojos fieros, / manchada por la sangre de amigos y enemigos / aparece la Rapiña: una antorcha y una daga son / sus armas predilectas, con los brazos desnudos / y la voracidad de un lobo, permanece quieta al acecho, / no vista hasta ahora (excepto en el 48). / Odia al magistrado y aborrece la toga, / pero un Genio hercúleo la golpea y abate.)

A mí me parece que tenemos derecho a asegurar que comprendemos el significado básico del monstruo sin valernos de la tradición. Dudo de que fuese posible encontrar hoy muchas personas que lo calificaran de amable, aunque, desde luego, también podría haber algunas que lo describieran como cómico. Pero dentro de la reacción general, según la cual la criatura no representa nada bueno, hay todavía toda una gradación en cuanto a comprender el importe exacto de ese símbolo del mal.

A mí, al menos, sólo me puso alerta la alusión de Whitehall a 1648, a los recuerdos que debió de suscitar esta personificación veinte años después del triunfo de Cromwell. Ya hemos visto que un conocimiento de esta situación histórica nos ayudará sin duda a comprender la elección y la importancia de todo el tema del techo pintado por Streeter. Lo que en el presente contexto importa todavía más es el hecho de que una comprensión más a fondo depende así mismo de una comprensión de la situación en el arte en sí. El movi-

miento esperado apenas sí cuenta. Nos embotamos frente al cliché en el arte y en la vida y descartamos su significado original. Resulta que el grupo en cuestión es uno de estos clichés, una fórmula casi indispensable para las composiciones en los techos barrocos. Allí donde haya una apoteosis debe haber también las fuerzas hostiles o infernales sobre las cuales el Bien se alza en triunfo. Puede resultarnos imposible decir qué impacto la composición causó en los primeros visitantes del Sheldonian; al fin y al cabo, el esquema era nuevo para Oxford, y por tanto debieron de haber reaccionado de un modo más contundente que los *virtuosi* más viajeros entre los cuales también debemos contarnos nosotros.

Y aquí volvemos, desde otro ángulo, al papel que el estilo desempeña en la Historia del Arte, ya que el estilo tiene en común con el lenguaje y otros medios de expresión el hecho de determinar el nivel de nuestras expectativas y por tanto también nuestra respuesta a las desviaciones respecto a la norma. Sin esta estructura de convención, no nos es posible, realmente, evaluar la respuesta significativa. El estilo según el cual trabaja el artista es, por consiguiente, parte de la situación que nosotros tratamos de reconstruir instintivamente. Hasta qué punto lo consigamos es cosa que depende de nuestra familiaridad con el idioma.

Los estilos arquitectónicos se prestan todavía mejor que los estilos pictóricos a la ilustración de este punto importante. Según las pautas de 1669, el interior del Sheldonian debió de haber causado un impacto considerable debido a la riqueza de su decoración. Sólo un especialista podría decirnos hasta qué punto tal riqueza superaba lo normal, pero todos sabemos que el grado de ornamentación puede convertirse en una cuestión de sensibilidad y, por tanto, adquirir un especial significado expresivo. Tengo edad suficiente para haber presenciado tales cambios en cuanto a calibración. En los años de mi juventud, la ausencia de una decoración en un interior funcional era, sin duda, más llamativa y por tanto más impresionante de lo que pueda haber sido desde entonces. Tengo la impresión de que esta ausencia ya no es registrada en absoluto como cualidad expresiva positiva por la generación que creció en este tipo de ambiente, y es muy probable que con el arte, al igual que con el lenguaje, nuestra respuesta a la matización sea más sensible en idiomas absorbidos en la primera parte de la vida. Tengo motivos para creer, por ejemplo, que mi propia reacción frente al estilo arquitectónico de Christopher Wren se ve ligeramente deformada por mi anterior habituación al barroco austríaco. Por consiguiente, me fiaría más del juicio de sir

John Summerson que del mío propio, cosa que no haría si yo fuese un relativista y creyera que una reacción es tan válida como cualquier otra.

La influencia de un primer condicionamiento en nuestras expectativas y respuestas automáticas justifica desde luego el fenómeno que tan frecuentemente es citado en apoyo del relativismo estético: la hostilidad o la indiferencia con las que en su época fueron acogidas ciertas obras de arte hoy generalmente reconocidas como obras maestras. Evidentemente, se requiere tiempo para montar esta serie de expectativas que nos permite comprender y evaluar los gestos de un maestro. En realidad, no creo que haya atajos para conseguir semejante disponibilidad; en todo caso, a mí me parece que las «conversaciones de venta» utilizadas por los críticos para efectuar este cambio de opinión son más propicias para crear una resistencia a la venta que una verdadera respuesta. No quiero decir con ello que esta dificultad constituya un argumento contra la innovación en arte. Nuevas condiciones, nuevos problemas, nuevos medios y nuevos temas son aptos para efectuar una disrupción en las antiguas capacidades y exigir una nueva habituación, tanto por parte de los creadores como por la de su público. Debemos esperar que surjan en todo momento oportunidades para la maestría, pero no podemos estar seguros de ello y debemos dejar que el futuro procure por sí mismo.[25]

No acierto a ver cómo esta incertidumbre puede socavar nuestra convicción de que en el pasado hubo grandes maestros, pero ¿no estuvieron también estos maestros supeditados a cambios radicales en cuanto a evaluación? ¿No ha cambiado el canon casi de una generación a otra?

Creo que insistir demasiado en estos cambios es confundir la popularidad con la apreciación, los diez primeros con los once primeros. Una cosa es cuestión de gusto, y la otra no lo es. Que a uno le agrade o le desagrade un juego es una cuestión puramente subjetiva, aunque pueda haber estado influenciado en su actitud por cien factores diferentes. Hay personas a las que no les gusta la ópera y otras a quienes les aburre la escultura; hay géneros enteros que se han encontrado bajo una especie de tabú social, como por ejemplo la poesía didáctica o la pintura anecdótica, y hay otros que son redescubiertos por una élite, como la emblemática o el haiku japonés. Los que hacen la apología de ciertas clases de arte alegan a menudo que, si consiguiéramos entenderlas, también nos agradarían. En general, creo yo, la secuencia está invertida. Sin que agrade primero

un juego, un estilo, un género o un medio, difícilmente podremos absorber sus convenciones lo suficiente como para discriminar y comprender. Aquellos que objetan contra Rubens porque pintó mujeres tan gordas no suelen fijarse en lo bien que las pintó.

Hay, y siempre ha habido, prejuicios de esta índole que cierran el paso a períodos y estilos en su totalidad. Quienes esperaban un grado de ilusionismo de la pintura cerraban los ojos ante las excelencias del arte medieval, quienes adjudicaban importancia al decoro contemplaban a Rembrandt con inquietud. Es desde luego muy interesante y muy importante estudiar las alternancias en sistemas de valor subyacentes en estos movimientos del gusto. A menudo se deben a factores ajenos. Un abstemio no está preparado para apreciar el «arte del fabricante de sidra». En vista de que Ruskin pensaba que el estilo Renacimiento exigía la esclavitud del artífice, fue «marginado», y apenas se permitía a sí mismo acatar el placer natural que nos proporcionan el orden y la precisión.

Lo que debe interesar al sociólogo en este aspecto tal vez sea más bien el aislamiento en que se encontró Ruskin. Los valores de la maestría han alcanzado una plena autonomía en nuestra sociedad, y se considera inapropiado aplicar criterios morales en este contexto. En realidad, la reivindicación de «mérito artístico» se ha introducido en las leyes de muchos países en defensa de la infracción de valores éticos. Sería interesante seguir la historia de esta licencia especial que nunca ha cesado de preocupar a los sustentadores de normas morales. A mí me ocurre el caso de no sentir más simpatía por el relativismo moral que por la variedad estética.[26] Considero acertado que no se permitan las corridas de toros en este país, aunque concedo de buena gana que un gran matador pueda exhibir maestría en la habilidad de despachar con elegancia a un toro enfurecido. Por desgracia, hay ejemplos de maestría más nefanda en el arte y la literatura, y que implican el placer ajeno en la crueldad y la degradación que podemos reconocer y sin embargo rechazar. Dónde, en cualquier caso, tracemos la línea es cuestión de decisión personal, ya que sin duda representaría un verdadero empobrecimiento el exigir de todas las obras maestras que coincidieran con nuestro propio sistema de valores. Y sería un empobrecimiento precisamente porque el arte no es vida y puede ayudarnos a ampliar nuestras simpatías y nuestra comprensión acerca de las reacciones humanas básicas, que trascienden los límites de cualquier cultura o sistema de valor.

Marx se sentía perplejo ante el hecho de que el arte de una sociedad poseedora de esclavos, como la de los griegos, pudiera con-

servar su valor, y buscó la solución de este problema en nuestra añoranza del paraíso de la infancia, pero es posible que estuviera tan errado en su interpretación de esta añoranza como lo estaba en la del arte griego. ¿Por qué negar que hay mucha crueldad en Homero y que la hay peor todavía en la institución de aquellos circos romanos que Wren seleccionó como base para nuestro edificio? Sin embargo, por más que el arte esté invariablemente arraigado en la vida y el sistema de valores de su época y su sociedad, trascenderá estas situaciones cuando, como decimos, «soporte la prueba del tiempo». No, desde luego, haciéndonos olvidar la condición humana de la que él surgió, sino precisamente al hacer accesibles para nuestra respuesta imaginativa experiencias que ya no formen parte de nuestras existencias prácticas. De este modo, las obras maestras del arte religioso siguen hablando incluso a los no creyentes. Soportan la prueba del tiempo, no como ejercicios formales, sino como una encarnación de un sistema de valores que nos enseñan a reconocer. La visión de Miguel Ángel del acto creativo en el techo de la Sixtina es un caso al respecto. Su continua resonancia en nuestra cultura sólo cede un primer lugar a la del libro del Génesis que él ilustra.

Tal vez si nuestro techo aquí hubiera sido una obra maestra igualmente trascendente, también encarnaría la búsqueda de la verdad por parte del hombre, en unas imágenes para siempre memorables. Acaso fuese esto lo que Robert Whitehall esperaba cuando —para citar unas líneas más de su notorio poema— concluyó su descripción:

These to the life are drawn so curiously
That the Beholder would become all Eye
Or at the leats an Argus, so sublime
A phant'sie makes essayes to Heaven to climb.
That future ages must confess they owe
To STREETER more than Michael Angelo.

(Estos que a la vida son atraídos tan curiosamente / que el espectador se convertiría todo él en ojo / o al menos en un Argos, tan sublime / fantasía trata de escalar el Cielo / que las eras futuras deberán confesar que deben / a Streeter más que a Miguel Ángel.)

Si en realidad hubieran existido, a través de las épocas, espectadores arrebatados por semejantes raptos, el rumor de esta adición al canon se habría extendido profusamente y este interior —Dios no lo quiera— estaría tan atestado de peregrinos y turistas de todos

los rincones del mundo como lo está siempre la Capilla Sixtina. Sería más que una de las vistas de Oxford, que tan rico es en vistas, más incluso que un hito en la historia del arte inglés; sería un rasgo monumental en nuestro paisaje mental, una cumbre con la que orientarnos en nuestra civilización.

Y es que éste es, según creo, el papel real que el canon desempeña en cualquier altura. Ofrece puntos de referencia, pautas de excelencia que no podemos disminuir sin perder la dirección. Qué cumbres particulares o qué logros individuales seleccionemos para este papel puede ser cuestión de elección, pero no podríamos efectuar tal elección si en realidad no hubiera picos, sino tan sólo dunas móviles.

Hay actualmente profesores que sienten la necesidad de convencer a sus alumnos de la realidad de estas cumbres; quieren que éstos aprendan a medir tales alturas y a pronunciar fiables «juicios de valor». Yo no querría desalentar la discusión de valores, pero creo que últimamente los valores del canon están demasiado incrustados en la totalidad de nuestra civilización para discutirlos aisladamente. La civilización, espero, puede ser transmitida; no puede ser enseñada en cursos que desemboquen en un examen. Nuestra actitud frente a las cumbres del arte puede ser mejor canalizada a través de nuestra manera de hablar de ellas, tal vez a través de nuestra misma oposición a estropear la experiencia con un exceso de charla. Lo que denominamos civilización puede ser interpretado como una red de juicios de valor que son más implícitos que explícitos. Bernard Shaw observó en algún lugar que nunca había leído *Die Jungfrau von Orleans,* pero que a juzgar por el tono de voz con que la gente hablaba de Schiller estaba seguro de que le aburriría. Pienso que posiblemente no lo dijo ante las personas adecuadas, pero la observación no deja de ser aguda. Crecer en el seno de una cultura es oír a la gente hablar de platos que nunca hemos probado, de maravillas naturales que jamás hemos visitado, de placeres que todavía nos esperan, y de encuentros que esperamos evitar. Aprendemos a anotar estos rumores en nuestro mapa intelectual, con el que nos embarcamos en la ruta a través de la vida.[27] Evidentemente, no queremos utilizarlo sin reflexión; deseamos probar los avisos y promesas que hemos recibido y absorbido, pero nada de esto podríamos hacer si desconfiáramos desde el principio de cualquier mapa. Cabe que el canon de lugares hermosos nos decepcione, y es posible que una vista famosa no sea ni mucho menos lo que se pregonaba de ella, pero incluso en tales casos sería aventurado llegar a la conclu-

sión de que todos nuestros entusiastas turistas, compañeros de ruta, habían recibido un lavado de cerebro por parte de unos avisados agentes de viajes. También debemos mostrarnos críticos frente a nuestras propias reacciones. El error puede ser nuestro, por no estar en el talante adecuado, y apenas consideremos esta posibilidad dejamos de ser relativistas y subjetivistas totales. Nos alineamos con la tradición contra nuestras propias reacciones. De hecho, podemos pensar que, en lo que a las cumbres del arte se refiere, no somos tanto nosotros quienes ponemos a prueba la obra maestra, como ésta la que nos prueba a nosotros.

A primeros de noviembre, leí en la revista en color del *Observer* que Miguel Ángel está *out*. Quienes creen en la objetividad de los valores artísticos lamentarán oír tal cosa, pues si fuese cierta la pérdida sería nuestra. A él no se le llamó grande porque era famoso. Era famoso porque era grande. Nos guste o no nos guste, su grandeza es un elemento en la historia que estamos destinados a narrar. Forma parte de esa lógica de situaciones sin la cual la historia se sumiría en el caos.

Ahora bien, un sociólogo comprometido fácilmente podría interpretar esta fe en la tradición como un síntoma de conformismo político y tal vez de una «personalidad autoritaria». Podría estar o no acertado en su diagnóstico, pero como oponente del relativismo no dejo de tener el derecho de preguntarle si he estado acertado o equivocado al destacar el componente objetivo en la experiencia de la maestría artística.

Lo que podemos aprender del científico, incluido el verdadero científico social, no es relativismo, sino modestia. Por mi parte, cambiaría en el acto volúmenes enteros sobre apreciación del arte por el siguiente párrafo de la espléndida conferencia de R.H. Tawney (1949) sobre *Historia social y literatura*.[28]

> Lo cierto es que, aparte unos pocos lugares comunes, apenas sabemos nada actualmente sobre las relaciones, si es que existen, entre los logros artísticos de una época y el carácter de su vida económica, y que la actitud justa es la de confesar nuestra ignorancia.

Me permito decir, sin embargo, que es precisamente en este punto donde el historiador del arte puede descubrir dónde debe radicar su contribución. A Tawney le hubiera gustado ver construir un puente entre los hechos de la vida económica a un lado del golfo y los logros artísticos de la época en el otro. ¿Quién no querría sumarse a semejante empresa? Pero seguramente tal puente no puede

convertirse nunca en realidad antes de que cada bando haya decidido en qué punto de la orilla cabe establecer con el mayor provecho una cabeza de puente. Al explorar el terreno, ninguno puede partir de cero, ni lo hará. El sociólogo tiene su propia situación problemática, sus propias teorías que desea probar e investigar. Lo que no puede decir sin ayuda es cómo es el terreno en nuestro lado. No tiene en su equipo instrumento para atisbar aquellos «logros artísticos» que vale la pena examinar a la luz del problema de Tawney. Lo sepa o no, tendrá que confiar en el historiador del arte, que es el guardián del canon. El canon es nuestro punto de partida, nuestra teoría directora acerca de ese aspecto de la elaboración de imágenes al que llamamos maestría. Puede no ser más infalible que otras teorías, pero ni nosotros ni el sociólogo podemos olvidarlo en ningún momento. El psicólogo interesado en los procesos de creatividad, el economista que estudia la correlación de inversión y mecenazgo ilustrado, el sociólogo que pulsa las fluctuaciones del gusto, no pueden comenzar su trabajo antes de haber decidido qué prueba utilizar y cuál es su *explicandum*. Es esto lo que pensaba al sugerir al principio que, si bien el sociólogo puede ayudar al historiador del arte, no puede sustituirlo.

Hace años, mi malogrado amigo Ernst Kris, que combinaba con distinción la misión de conservador en el Kunsthistorische Museum de Viena con la práctica del psicoanálisis, me invitó a sumarme a su investigación del ascenso de la caricatura, un problema eminentemente psicológico y sociológico. Recuerdo a mi colega a su regreso de un viaje a Italia, y las ávidas preguntas que le dirigí acerca de las nuevas impresiones que hubiera podido traer sobre la psicología del arte. «He hecho un descubrimiento —dijo con gravedad—. Son los grandes maestros quienes son los grandes maestros.»

Desde mis días de estudiante, siempre he esperado demostrar que el estudio del arte puede ser realizado de una manera racional, y no tengo ningún deseo de retractarme, porque estoy seguro de que para los seres humanos es racional reconocer los valores humanos y hablar de ellos en términos humanos. Cualesquiera que puedan ser los auténticos orígenes del término «las humanidades», éste puede servirnos como recordatorio de que meramente nos estamos empobreciendo al tratar de discutir sobre personas como si fuesen insectos o computadoras. Y sin embargo, esto es lo que nos vemos obligados a hacer si entregamos la única vara de medir que poseemos, la vara de nuestra civilización validada por nuestra propia experiencia.

Forzosamente tenemos que comenzar a partir de la hipótesis de

que en la historia se han realizado valores y de que no sólo hay una buena tecnología, una buena ciencia y un buen arte, sino también incluso buenos lenguajes, buenas *mores* y buenas sociedades. La inscripción en la fachada de este edificio proclama con letras bien visibles que fue dedicado por Gilbert Sheldon *Academiae Oxoniensi Bonisque Literis.*[29] Si alguna vez llega el momento en que los profesores y los alumnos de esta Academia pongan en tela de juicio el significado de *bonis,* habrá sonado la hora de cerrar este edificio como templo dedicado a un credo extinto. Esto sería una lástima. Es un templo magnífico dedicado a un buen credo.